

Émilie Oléron Evans

Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique

Demopolis

6. Pevsner l'arpenteur : institutions culturelles et patrimoine

DOI : 10.4000/books.demopolis.449

Éditeur : Demopolis

Lieu d'édition : Demopolis

Année d'édition : 2015

Date de mise en ligne : 30 juin 2016

Collection : Quaero

ISBN électronique : 9782354571139



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

OLÉRON EVANS, Émilie. 6. *Pevsner l'arpenteur : institutions culturelles et patrimoine* In : *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts : Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique* [en ligne]. Paris : Demopolis, 2015 (généré le 27 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/449>>. ISBN : 9782354571139. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.449>.

Pevsner l'arpenteur : institutions culturelles et patrimoine

Représentant de l'institution universitaire, Nikolaus Pevsner est aussi à l'origine d'institutions culturelles qui forment des passerelles entre les milieux académiques et le grand public. En collaboration avec d'autres acteurs culturels importants, il transpose son travail de pédagogue dans la société britannique au sens large, dans le but de doter le Royaume-Uni de son propre patrimoine artistique et architectural national. En tant qu'éditeur, il devient l'une des figures de proue des éditions Penguin et participe à la création d'un large lectorat, curieux des questions artistiques et en dialogue constant avec le monde universitaire. Au sein de l'*Architectural Review*, il propose une médiation entre les théoriciens de l'architecture, les architectes eux-mêmes, et la société britannique, bref tous ceux qui sont concernés par le développement de l'environnement urbain et par la planification nationale. Son autre médium de prédilection est la radio. Les fréquentes émissions sur l'art et l'architecture qui lui permettent de s'impliquer dans les polémiques culturelles contemporaines constituent un champ d'exploration parallèle à ses recherches universitaires. Pevsner ne se contente pas d'étudier en tant que chercheur les périodes moins explorées de l'histoire de l'art et de l'architecture : ses appels constants à la défense et à l'étude des monuments menacés lui confèrent finalement le statut d'institution nationale incontournable.

Toutes ces facettes se rassemblent dans la figure de l'arpenteur parcourant le territoire et prenant la mesure concrète d'un patrimoine culturel qu'il aide à prendre forme. De plus, Pevsner s'inspire explicitement de précurseurs de langue allemande dont il tente de transférer la pensée dans un nouveau champ d'action. Il pratique une « histoire utile¹ », à caractère

1. Voir Rosso, *La storia utile*, op. cit., introduction.

performatif, qui vise à la prise de conscience par le public, les étudiants, les lecteurs, les milieux universitaires, et les institutions politiques, des valeurs contenues dans le patrimoine d'une nation, qu'il soit effectivement produit dans le pays en question, ou simplement abrité sur son sol. Pour devenir utile, l'historiographie pevsnerienne de l'art et de l'architecture se fait souvent démonstration, non plus pour relater et analyser des faits d'histoire, mais pour avancer des preuves convaincantes de l'existence de marqueurs matériels de la communauté culturelle britannique.

LA DIFFUSION PAR LE LIVRE : PEVSNER ET LES ÉDITIONS PENGUIN

Dans sa carrière éditoriale, Nikolaus Pevsner bénéficie du soutien du fondateur des éditions Penguin, Allen Lane (1902-1970), avec lequel il développe la vision d'une culture partagée par le plus grand nombre. Lane est réputé pour avoir rendu accessible en format poche des ouvrages de grande qualité. Après avoir publié une première sélection de romans en 1935, Penguin étend ses activités aux essais, à partir de 1937. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Pevsner en devient un collaborateur crucial dans le domaine des livres à vocation scientifique, alliant l'accessibilité à la rigueur que l'on trouve dans ses cours.

Le livre comme objet de collection : la série *King Penguin*

Pevsner fait ses premiers pas chez Penguin en tant qu'éditeur des *King Penguin*². Le lancement de la série en novembre 1939 est annoncé dans le *Penguin Progress*, revue interne consacrée aux sorties et nouveautés de la maison d'édition : « À l'heure où tant de nos galeries et de nos musées sont fermés, nous espérons que [les *King Penguin*] seront utiles à la promotion de l'appréciation de l'art et rappelleront quel est le but de la paix³. » Esthétiquement, ces livres sont de véritables objets de collection. Les *King Penguin* forment un musée de papier, dont la thématique variée rappelle le principe du cabinet de curiosités. Ils bénéficient des premières expérimentations en matière de reproduction couleur, et l'un des traits distinctifs de la collection, écrit Lane, est le choix de couvertures rigides : « Les éditeurs anglais l'utilisaient avec beaucoup de parcimonie avant

2. Voir Nikolaus Pevsner, entretien (non daté) cité dans Steve Hare, *Penguin Portrait: Allen Lane and the Penguin Editors, 1935-1970*, Londres, Penguin, 1995, p. 207-208.

3. Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 321.

la guerre, mais [...] nous avons découvert que c'était non seulement une manière séduisante de décorer la reliure des livres, mais aussi une façon appropriée de donner à l'artiste un rôle dans le design des livres⁴. »

L'éditrice des premiers volumes, Elizabeth Senior, propose à Pevsner d'écrire pour la collection un livre sur des manuscrits enluminés. Celui-ci, séduit par la qualité des deux premiers livres, *British Birds on Lake, River and Stream* (« Les oiseaux des lacs, rivières et cours d'eaux de Grande Bretagne ») et *A Book of Roses* (« Le livre des roses »), parus en 1939⁵, accepte le contrat, mais préfère finalement se rétracter par la suite parce que la qualité médiocre des illustrations en couleur imprimées dans les livres suivants lui fait craindre de ne pas pouvoir rendre justice aux sources médiévales dont son livre parlerait. Après le décès de Senior dans des bombardements, la correspondance de cette dernière avec Pevsner remonte jusqu'à Lane, qui lui écrit : « Je vois que vous trouvez que les *King Penguin* ne sont pas d'assez bonne qualité. Pensez-vous pouvoir faire mieux⁶? » Pevsner décline d'abord l'offre, arguant qu'il faudrait embaucher aussi un éditeur technique. Lane accède à cette demande et l'engage en tant d'éditeur littéraire, avec le soutien technique de Richard B. Fishenden (1880-1956)⁷, un spécialiste de l'imprimerie, connu pour avoir amélioré considérablement le processus d'héliogravure (il inventa un nouvel équipement présenté en 1915 devant la Société royale de photographie⁸). Fishenden apporte aux *King Penguin* son expertise et une longue expérience dans l'industrie, et conçoit une technique d'impression en couleur très élaborée, capable de fonctionner avec le peu de moyens disponibles en temps de guerre.

Héritage et dépassement : *King Penguin* et *Insel-Bücherei*

Lane déclare en 1976 que les *King Penguin* se sont inspirés directement de la série allemande *Insel-Bücherei* : « Pourquoi, avons-nous pensé, ne pourrait-il pas y avoir une collection de livres similaires dans ce pays⁹? » Il serait tentant de penser que ce « nous » inclut Pevsner, comme

4. Allen Lane, *The Penguin Collectors' Society Newsletter*, vol. 2, n° 4, décembre 1976.

5. Phyllis Barclay-Smith et John Gould, *British Birds on Lake, River and Stream* (K1) et John Ramsbottom, *A Book of Roses, with Sixteen Colour Plates after the Originals in Redouté's « Roses »* (K2), Harmondsworth, Penguin, 1939.

6. Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 321.

7. Voir Hare, *Penguin Portrait*, op. cit., p. 208.

8. Voir « M. R. B. Fishenden », *The Times*, 9 octobre 1956 et Beatrice Warde, « In Memoriam Richard Bertram Fishenden », *The Penrose Annual: A Review of the Graphic Arts*, vol. 51, 1957.

9. Lane, *Penguin Collectors' Society Newsletter*, op. cit.

semble le croire un journaliste qui écrit en 1982 : « Pevsner rallia l'éditeur à la conception des "*Inselbücher*" : à travers les "*King Penguin*", Lane le laissa réaliser leur pendant anglais¹⁰. » Si la relation entre les collections *King Penguin* et *Insel-Bücherei* est indéniable, elle était en fait revendiquée par les concepteurs de la série britannique avant que Pevsner ne soit impliqué dans le projet : « L'ambition des *King Penguin* était de rivaliser avec les fameux livres *Insel* que les voyageurs en Allemagne ont tant admirés avant la guerre¹¹. »

Les éditions Insel sont elles-mêmes une émanation de la revue *Die Insel* créée en 1898 et dédiée à l'art et à la littérature en Allemagne. Elles furent fondées à Leipzig en 1901 et dirigées par Rudolf von Pollnitz, puis à partir de 1905 par Anton Kippenberg et Carl Ernst Poeschel¹². Sous leur direction, la maison d'édition se forgea une solide réputation dans la publication d'ouvrages de très grande qualité technique et qui cherchaient à atteindre un lectorat de plus en plus large (cette alliance de qualité et d'accessibilité est aussi un des points forts de la ligne éditoriale des éditions Penguin). Le premier volume paru des *Insel* fut *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (trad. fr. *La Mélodie de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke*), de Rainer Maria Rilke¹³. Dans un premier temps, le corpus se composa de poésie, de courts textes de prose et d'essais. Mais en 1933 sortit le premier volume de ce qui deviendrait la principale source d'inspiration pour l'équivalent britannique : *Das kleine Blumenbuch* (« Le petit livre des fleurs »), qui ouvrait la voie au genre des traités sur la nature illustrés en couleur¹⁴.

Sous la direction de Pevsner et Fishenden, vingt-quatre volumes sont édités entre la disparition d'Elizabeth Senior en 1941 et la fin 1945. Après la guerre, *Insel-Bücherei* reste le modèle. Lane procure aux éditeurs les exemplaires de trois volumes qu'il estime particulièrement réussis : *Das kleine Blumenbuch*, *Das kleine Buch der Vögel und Nester* (« Oiseaux et leurs nids ») et *Das Leben der Schmetterlinge* (« La vie des papillons »)¹⁵. Fishenden cherche quelles qualités seraient transférables dans les *King Penguin* :

10. « Ein Dehio für die Midlands », *op. cit.*

11. William E. Williams, *The Penguin Story, 1935-1956*, Harmondsworth, Penguin, 1956.

12. Voir Heinz Sarkowski, *Der Insel Verlag. Eine Bibliographie 1899-1969*, Francfort, Insel, 1999.

13. Rainer Maria Rilke, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Leipzig, Insel, 1912.

14. Rudolf Koch et Fritz Kredel, *Das kleine Blumenbuch*, Leipzig, Insel, 1933.

15. Voir la lettre de Reginald Fishenden à Allen Lane, 7 janvier 1947, PP. Références des ouvrages cités : *Das kleine Blumenbuch*, *op. cit.* ; Fritz Kredel et Heinz Graupner, *Das kleine Buch der Vögel und Nester*, Leipzig, Insel, 1935 et Friedrich Schnack, *Das Leben der Schmetterlinge: Naturdichtung*, Leipzig, Insel, 1942.

Le livre *Insel* sur les papillons est produit par lithographie dessinée et je crains vraiment qu'il n'y ait aucun lithographe actif dans ce pays qui pourrait tenter un travail de ce genre. [...] *Das kleine Blumenbuch* est d'une délicieuse simplicité, mais il semble si difficile de trouver des artistes capables de travailler avec une technique si générale tout en conservant toutes les caractéristiques des plantes et des fleurs¹⁶.

Dans son commentaire du livre sur les oiseaux, dont Penguin a publié l'équivalent en 1945¹⁷, l'éditeur technique constate pour la première fois la supériorité du livre anglais : « Le volume sur les oiseaux est très bien. J'aime bien la technique et les tons discrets, mais je pense que si on le compare attentivement à notre dernier [John] Gould, on s'apercevra qu'en ce qui concerne le détail, nous sommes meilleurs qu'*Insel*¹⁸. »

La comparaison avec *Insel* bascule en faveur des *King Penguin* en 1948, à partir de l'arrivée du typographe d'origine allemande Jan Tschichold (1902-1974). Né à Leipzig, Tschichold est devenu dans son domaine l'un des plus éminents défenseurs de la révolution stylistique et technique lancée par le *Bauhaus*¹⁹. Il rassemble ses idées dans l'essai *Die neue Typographie* (« La nouvelle typographie », 1928) qui lui apporte la notoriété²⁰, et enseigne le design à Munich jusqu'en 1933. Accusé de « bolchévisme culturel », il se réfugie en Suisse, où il poursuit une carrière d'envergure internationale, avant de rejoindre Penguin sur l'invitation de Lane comme directeur du design. La série est donc un projet collaboratif né de la volonté de faire survivre l'activité éditoriale pendant la Seconde Guerre mondiale et de maintenir auprès du public une présence culturelle. Les stratégies d'édition élaborées pendant le conflit ouvrent le monde du livre à la modernité : « Il ne fait aucun doute que la série tenait une place cruciale dans le design du livre britannique contemporain²¹. » Ce succès est confirmé par le grand nombre d'exemplaires des *King Penguin* inclus chaque année dans les expositions de la Ligue nationale du livre.

16. *Ibid.*

17. Phyllis Barclay-Smith et John Gould, *Garden Birds* (K19), Londres, Penguin, 1945.

18. Lettre de Reginald Fishenden à Allen Lane, 7 janvier 1947, PP.

19. Voir Richard Hollis, « Jan Tschichold: A Titan of Typography », *The Guardian*, 5 décembre 2008 et Jan Tschichold, *Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold*, Dresde, Verlag der Kunst, 1977.

20. *Id.*, *Die neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemässige Schaffende*, Berlin, Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928.

21. Russell Edwards et David Hall, « *So Much Admired* » : *With Checklists of the Illustrated Volumes of Die Insel-Bücherei and the King Penguin Series*, Edimbourg, Salvia, 1988, p. 61.

Les feuillages de Southwell

En 1945, Pevsner écrit pour la collection un volume d'architecture religieuse intitulé *The Leaves of Southwell* (« Les feuillages de Southwell »). Ce qui aurait pu n'être qu'un exercice de style, focalisé sur un sujet très pointu, va transcender les prémisses de la série. En effet, les feuillages sculptés du chapitre de l'église abbatiale de Southwell deviennent « non pas la gloire du Nottinghamshire ou un joyau d'anglicité glorieux et obscur, mais un site singulier, qui prend tout son sens comme élément de la géographie culturelle européenne²² ». Le microcosme de la salle du chapitre atteint une dimension universelle et devient le décor d'une évolution artistique majeure.

Pourtant, comme le souligne le critique du *Burlington Magazine*: « Le district dans lequel se trouve l'église abbatiale de Southwell n'est pas l'un de ceux qui attirent les visiteurs pour leur paysage. En conséquence, l'édifice n'est pas aussi connu qu'il le mériterait²³. » C'est une version atténuée de la position que présente Pevsner dans son ouvrage, où il déplore que les sculptures aient été jusqu'alors ignorées: « Si les originaux étaient en France et non en Angleterre, un grand nombre de pèlerins anglais cultivés viendraient sans doute les voir. Bien qu'ils soient si proches, si accessibles, peu de gens connaissent leur existence, et ils sont encore moins à les avoir effectivement vus²⁴. » Sous l'accusation à peine voilée de snobisme, Pevsner présente une défense de l'architecture et de l'art anglais. L'introduction souligne le caractère unique de l'église abbatiale: on ne trouve nulle part ailleurs la structure sans pilier central de sa voûte en pierre, et sa décoration de feuillage n'a d'égale qu'en la cathédrale d'York. L'analyse stylistique fait le lien entre la production artistique et sa localisation spatiale: Southwell est décrite comme un fleuron de l'art national, d'autant plus que les sculptures sont inspirées de la végétation de la campagne anglaise²⁵.

La nature de la collection *King Penguin* autorise à une grande fraîcheur de ton. Pevsner parle avec exubérance de l'impression d'abondance qui se dégage des sculptures:

Vous trouverez le feuillage de Southwell, frais et énergique, répandu vigoureusement, partout sur les chapiteaux des quarante-cinq colonnes

22. David Matless, « Topographic Culture: Nikolaus Pevsner and the Buildings of England », *History Workshop Journal*, n° 54, 2002, p. 73-99, ici p. 92.

23. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 88, n° 517, 1946, p. 103-104.

24. Nikolaus Pevsner, *The Leaves of Southwell* (K17), Londres, Penguin, 1945, p. 20.

25. Voir *ibid.*, p. 11.

qui séparent les sièges, et au-dessus d'eux, partout sur les tympans, sur les crochets et les poinçons au-dessus des pignons, partout sur les fûts des voûtes et les bosses du toit, partout sur les chapiteaux et les voussoirs de la double arche qui mène de la maison du chapitre au corridor²⁶.

Le lecteur est replongé dans la période de construction de la cathédrale et suit les événements du point de vue du sculpteur : « Il veut s'amuser. Il doit montrer sa maîtrise en enfreignant les règles, ou du moins en les remettant en question²⁷. » Par l'emploi du style indirect libre, Pevsner nous fait lire les pensées du « maître de Southwell » : « Le feuillage, pensait-il, doit rester feuillage et ne doit jamais être réduit à un motif abstrait. Il respectait son matériau (la pierre) tout autant que son sujet (le feuillage)²⁸. »

Un concentré d'écriture pevsnerienne

Southwell offre à Pevsner la possibilité de faire des recherches détaillées en archives et de produire une analyse érudite, le genre d'activité qu'il aurait aimé poursuivre dans sa carrière universitaire²⁹. L'essai peut donc se lire comme un concentré de l'historiographie pevsnerienne. Alliant la grille de lecture de l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit à celle de l'histoire sociale de l'art (les notes préparatoires pour le volume sont d'ailleurs rangées dans ses archives dans une chemise portant l'intitulé : « HISTOIRE DES IDÉES : documentation pour Southwell³⁰ »), Pevsner propose une alternative à l'interprétation iconographique, qui domine d'ordinaire les études sur l'art du Moyen Âge. Par exemple, la représentation médiévale de la rose est une « énigme psychologique³¹ » : « Nous pouvons être sûrs que la forme de la rose était familière aux artistes, et ils avaient sans aucun doute une raison impérative de ne pas représenter la fleur telle qu'ils la voient³². » L'iconographie serait un outil insuffisant pour déterminer cette « raison impérative », ce qui conduit à privilégier l'analyse du statut de l'artiste, dans la tradition de l'histoire sociale de l'art :

26. *Ibid.*, p. 10.

27. *Ibid.*, p. 14.

28. *Ibid.*, p. 18.

29. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 325.

30. Voir Pevsner, GP 4/79.

31. *Id.*, *The Leaves of Southwell, op. cit.*, p. 34.

32. *Ibid.*, p. 35.

Si l'on parle des artistes et même des sculpteurs de Southwell, que veut-on dire par là ? L'artiste ou le sculpteur existait-il au XIII^e siècle ? En d'autres termes, peut-on attribuer au Moyen Âge les caractéristiques qui font l'artiste moderne, l'artiste des siècles passés depuis la Renaissance ? Jusqu'à quel point peut-on comparer le statut social, l'approche professionnelle voire les impulsions créatrices d'alors et d'aujourd'hui³³ ?

Sur la base d'une lecture minutieuse de sources telles que les écrits de Villard de Honnecourt, Pevsner enquête sur les circonstances intellectuelles de l'implantation du gothique (une approche qui rappelle le travail d'exégèse des écrits de l'abbé Suger opéré par Erwin Panofsky³⁴) :

Il faut se demander, à notre avis, si la maison du chapitre à Southwell est la création d'un Français en Angleterre ou d'un Anglais pour qui la France était familière. Il n'y a pas de figures à Southwell qui pourraient nous aider dans cette décision. Mais il existe une autre piste de réflexion plus concluante que les arguments portant sur le style des sculptures³⁵.

L'argument stylistique est délaissé au profit des indices de sociabilité des maçons et des artisans de la région d'York, et des traces écrites de leurs nombreux séjours en France :

La morale de cette histoire est qu'au Moyen Âge les voyages et les études à l'étranger étaient plus fréquents qu'on ne le croit et que ce qui ressemble à une copie directe de la nature n'est pas nécessairement le résultat d'un croquis fait sur place. Paris, l'Île-de-France et la Champagne sont les lieux où les maçons découvrirent cette nouvelle attitude envers la nature car ces endroits sont les centres à la fois de la vie esthétique et intellectuelle³⁶.

Ces transferts de savoir-faire se déroulent à la jonction entre art et culture, et se nourrissent des courants intellectuels contemporains. Un rapprochement entre l'architecture de Southwell et celle des cathédrales de Bamberg et de Laon (des exemples empruntés explicitement à Dehio et à Pinder³⁷) confirme la mobilité intra-européenne de ces artistes.

Ce nouveau rapport au monde apparaît dans les textes médiévaux. Dans le domaine de la botanique, Albert le Grand, auteur médiéval de

33. Pevsner, *The Leaves of Southwell*, op. cit.

34. Voir Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis*, trad. par Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1974.

35. Pevsner, *The Leaves of Southwell*, op. cit., p. 42.

36. *Ibid.*, p. 50.

37. Voir *ibid.*, note 9 p. 36. Pevsner renvoie à Georg Dehio, *Der Bamberger Dom*, Munich, Piper, 1924 et Wilhelm Pinder et Walter Hege, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1927.

commentaires de traités pseudo-aristotéliens, *De Animalibus* et *De Vegetabilibus*, compose une encyclopédie botanique dans les notes et les digressions de ces deux ouvrages. Vers 1250-1275, Albert a créé la terminologie pour décrire et inscrire les plantes observées dans un glossaire. Cela ne veut pas dire, ajoute Pevsner, que cet intérêt croissant pour la nature et pour une représentation tendant vers l'exactitude ait eu une influence directe sur l'architecture de Southwell. Le *Zeitgeist* sert à décrire les effets de causalité :

Il ne reste qu'une explication justifiée par l'expérience historique : l'existence de l'esprit du temps qui opère aussi bien en art qu'en philosophie, en religion et en politique. Cet esprit change de style et d'apparence, et l'homme de génie n'est pas celui qui essaye de s'en défaire, mais celui à qui il est donné de l'exprimer dans sa forme la plus puissante. Et qu'est-ce qui peut à tout moment renforcer l'expression, si ce n'est l'esprit du temps³⁸ ?

Le souci d'exactitude botanique des sculpteurs du Moyen Âge révèle une sensibilité à l'esprit de l'époque, car ils s'efforcent d'atteindre « une synthèse entre nature et style³⁹ ».

À travers *Southwell*, Pevsner explore une forme artistique où l'esprit du temps et l'esprit national sont en harmonie autour d'un idéal d'équilibre, de mesure, de proportion. La conclusion, aux accents é légiaques, est teintée de religiosité :

L'équilibre de Southwell n'est-il pas plus profond que celui entre nature et style, ou entre imitation et décoration ? N'est-ce pas, peut-être, un équilibre entre Dieu et le Monde, le visible et l'invisible ? Ces feuilles de la campagne anglaise, dans toute leur fraîcheur, nous causeraient-elles tant d'émotion si elles n'étaient pas sculptées dans l'esprit qui habitait les saints, les poètes et les penseurs du XIII^e siècle, l'esprit de respect religieux pour le charme de la nature créée ? La joie inépuisable tirée de cette forme vivante que l'on peut effleurer avec dévotion et ressentir par tous les sens est anoblée [...] par la conviction que tant de beauté ne peut exister que parce que Dieu est en chaque homme, chaque animal, chaque plante et chaque pierre [...]. De ce point de vue, les feuillages de Southwell prennent une signification nouvelle en tant qu'ils sont le symbole le plus pur survivant en Grande-Bretagne de la pensée occidentale, notre pensée, dans sa forme la plus éthérée⁴⁰.

38. *Ibid.*, p. 63-64.

39. *Ibid.*, p. 20.

40. *Ibid.*, p. 66-67.

La description d'un monument du Moyen Âge ouvre sur un *credo* humaniste très personnel, formulé avec un lyrisme rare chez Pevsner. Il lance un appel à la communauté de la pensée occidentale, « notre pensée », qu'il cultive toujours dans l'esprit de la *Bildung*, mais qu'il affirme partager avec son pays d'accueil, dans ce « nous » englobant. La joie de vivre dans les sculptures de Southwell est une source d'inspiration, tournée vers l'avenir; le chapitre de la cathédrale revit par l'écriture, prêt à servir de modèle à la culture qui émergera du conflit mondial, à la fois consciente de qualités nationales intrinsèques et ouverte au reste du monde.

La tradition du *Handbuch*

Lane aurait demandé à Pevsner en 1945: « Les *King Penguin* sont faits, maintenant, et ils vont continuer, mais si vous aviez le choix, que feriez-vous d'autre⁴¹? » Pevsner propose de créer une série de manuels d'histoire de l'art. Son but est d'offrir au public anglophone une source fiable, sans interprétations personnelles ni déformations, sur le modèle allemand du *Handbuch*. En 1842, à la publication de son *Handbuch der Kunstgeschichte* (« Manuel d'histoire de l'art »), Franz Kugler posait les jalons de ce nouveau genre littéraire: « Autant que l'auteur le sache, ce livre est la *première* tentative d'écrire une *histoire de l'art générale et complète*⁴². » Par opposition aux essais théoriques, le *Handbuch* du XIX^e siècle possède une valeur pratique, par sa fonction de synthèse⁴³. De plus, le postulat de Kugler ancre le genre dans le champ de l'histoire, comme l'indique la dédicace à Frédéric-Guillaume IV de Prusse:

De même que le but de la recherche et de toute description est d'établir la progression qui a transformé l'humanité sous l'égide d'un esprit supérieur, progression dans laquelle le présent se reconnaît et reconnaît son origine et la voie qui lui est tracée, de même, dans ce cas précis, ne serait-il pas mauvais pour le domaine de l'art de porter un regard rétrospectif sur les étapes lointaines de son évolution⁴⁴.

Le *Handbuch* postule une origine de l'histoire de l'art qui est aussi celle de l'histoire culturelle de l'humanité. L'art, formant un tout, présente

41. Cité dans Hare, *Penguin Portrait*, op. cit., p. 208.

42. Franz Kugler, « Prospectus », *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1842. (Kugler souligne.)

43. Voir le chapitre « The Image/Text of Art History » dans Dan Karlholm, *Art of Illusion: The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and Beyond*, New York, Lang, 2006.

44. Kugler, dédicace, *Handbuch der Kunstgeschichte*, op. cit.

un développement cohérent à l'historien. Inversement, la mise en forme de l'histoire de l'art à travers un récit général renforce cette impression de cohérence.

Parmi les historiens d'art de langue allemande, Wilhelm Lübke (1826-1893) est celui qui incarne le mieux le genre du manuel⁴⁵. Lübke a d'abord étudié la philologie classique, l'histoire et l'histoire de l'art à Bonn à partir de 1845 et s'est spécialisé dans ce dernier domaine sous l'influence de Gustav Waagen. Ses travaux portent la marque de ses relations avec Kugler, Jacob Burckhardt et surtout Karl Schnaase (1897-1875). Dans la préface de *Grundriss der Kunstgeschichte* (trad. fr. *Précis de l'histoire des beaux-arts*), en 1860, Lübke énonce ses ambitions pour la discipline naissante de l'histoire de l'art :

Depuis plusieurs années, je réfléchis à la manière de tenter une représentation de l'histoire des arts visuels qui prendrait en compte uniquement l'essentiel, les grands traits principaux de son évolution, et les introduirait dans une description simple et claire. Je souhaitais écrire un livre qui préparerait à l'étude des œuvres exhaustives de Kugler et de Schnaase mais qui, dans le même temps, offrirait à ceux qui n'ont pas le loisir de se livrer à une analyse si pointue les principaux faits de l'histoire de l'art, dans un récit concis mais stimulant⁴⁶.

L'ambition d'ouvrir sa discipline à un vaste public a fait de Lübke l'un des historiens de l'art les plus connus de son époque, bien que cette entreprise de vulgarisation l'ait aussi relégué à un rang secondaire dans l'historiographie. Alois Riegl analyse cette différence de statut entre les historiens d'art dans « *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* » (« Histoire de l'art et histoire universelle ») en 1898 : « La monographie était considérée comme la forme d'analyse la plus digne et, d'emblée, la plus prometteuse ; les présentations de synthèse, à caractère universel, étaient laissées aux auteurs de manuels que l'on regardait volontiers avec un certain dédain⁴⁷. »

Le parallèle avec Pevsner s'impose : Lübke n'a pas cherché à faire avancer la méthodologie de l'histoire de l'art, mais ses travaux de synthèse servent de passerelle entre le monde de la recherche et celui des

45. Voir Thomas Lersch, « Lübke, Wilhem », in : *Neue Deutsche Biographie*, vol. 15, Berlin, Duncker & Humblot, 1987, p. 444-446.

46. Wilhelm Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 2^e édition, 1864, p. vii.

47. Alois Riegl, « *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* », in : *Gesammelte Aufsätze*, Berlin, Mann, 1995, p. 5-6.

lecteurs profanes ou des étudiants. Plusieurs de ses livres sont longtemps restés des références, comme *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen* (« L'art du Moyen Âge en Westphalie », 1853)⁴⁸, l'un des premiers essais de recherche en histoire régionale de l'art, ou *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (« Histoire de l'architecture de l'époque ancienne au présent », 1855), le premier volume scientifique sur le sujet doté d'illustrations, dont le langage visuel a joué un rôle déterminant dans la formation des générations d'architectes suivantes⁴⁹.

La structure du *Précis* de Lübke, dont le style rappelle celui de Pevsner dans *Génie de l'architecture européenne*, reflète un projet de sélection et d'écriture d'une histoire générale de l'art :

La perspective de mon travail était d'aider le lecteur éclairé à atteindre une compréhension plus profonde de l'art et de ses œuvres, de lui donner un aperçu de la progression d'ensemble [...] mais aussi de mettre l'accent tout du long sur les constantes éternelles, le Beau véritable, c'est-à-dire de mettre en lumière les temps forts dans la description [...]. Mes efforts se portèrent tout particulièrement sur la démonstration d'une cohérence spirituelle interne entre les productions artistiques à différentes époques, [...] dans lesquelles se reflètent les grandes idées de l'évolution culturelle de l'humanité⁵⁰.

La sélection de moments représentatifs qui forment autant de chaînons du récit, et le lien constant entre l'histoire de la culture et son expression dans la production artistique se retrouveront dans la série dirigée par Pevsner pour Penguin.

Les modèles de la série *Pelican History of Art*

Au début du XX^e siècle, le genre du manuel d'histoire de l'art connaît une transition, du paradigme du récit au paradigme de l'interprétation, à travers des projets allemands et français. En France, le premier volume de *L'Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* d'André Michel (1853-1925) sort en 1905. Dans la préface, Michel annonce :

Ce que nous voudrions donner au public lettré qui depuis longtemps le réclame, c'est donc, autant qu'on peut l'écrire aujourd'hui, une *histoire*

48. Wilhelm Lübke, *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt*, Leipzig, Weigel, 1853.

49. Id., *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig, Graul, 1855.

50. Id., *Grundriss der Kunstgeschichte*, op. cit., p. vii.

générale de l'Art, c'est-à-dire un tableau de l'évolution des formes et de la vie des monuments, avec assez de détails pour que l'enchaînement puisse en être suivi, avec des références bibliographiques ou graphiques suffisantes pour que nos affirmations puissent être contrôlées, en limitant d'ailleurs à l'essentiel le choix des monuments et des preuves ; une histoire en un mot, non pas un répertoire ou un traité d'esthétique⁵¹.

Le projet allemand équivalent est un peu plus tardif. En 1912, Fritz Burger (1877-1916) annonce la publication d'une « *Systematik* » de l'histoire de l'art, c'est-à-dire d'une encyclopédie complète et moderne, réalisée collectivement. Burger critique le fait que l'histoire de l'art que l'on appelle « mondiale » soit en fait surtout européenne, et prévoit donc des volumes sur l'Océanie, l'Inde ou l'Afrique⁵². Albert E. Brinckmann (1881-1958) lui succède en tant qu'éditeur et développe la série sous le titre *Handbuch der Kunstwissenschaft* (« Manuel des sciences de l'art »)⁵³.

Pevsner s'inspire directement du travail de Michel et de Burger puis Brinckmann, et les cite dans le prospectus de 1952 qui annonce la sortie des deux premiers volumes :

Ces quinze dernières années, des progrès décisifs ont été faits dans l'étude de l'histoire de l'art. Les fouilles archéologiques et la recherche ont fait émerger tant d'informations qu'il devient nécessaire de faire une nouvelle synthèse de toutes les connaissances disponibles dans une série d'études exhaustives. Il en existe deux, une française et une allemande. Rien de comparable n'a été publié en anglais, que ce soit en Grande-Bretagne ou aux États-Unis. Les travaux français sont les dix-huit volumes de *l'Histoire de l'Art* de Michel, entamés en 1905. Les travaux allemands sont les trente volumes du *Handbuch der Kunstwissenschaft* de Burger et Brinckmann, commencés en 1913. Michel est aujourd'hui largement dépassé. Le manuel allemand a été fini dans l'entre-deux-guerres et reste à bien des égards indispensable aux chercheurs⁵⁴.

51. André Michel (dir.), *Histoire de l'art : depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Colin, 1905, p. 12. (Michel souligne.)

52. Voir Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750-1950*, Munich, Fink, 2001, p. 286.

53. Voir Fritz Burger et al., *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin, Athenaion, 1913-1939. Le succès des questions artistiques auprès du grand public conduit plus tard à la création en 1923 d'une série rivale à Munich, *Propyläen Kunstgeschichte*, par la famille d'éditeurs Ullstein. Cette collection diffère cependant des deux autres cas cités plus haut dans la mesure où le matériel iconographique des vingt-quatre volumes publiés entre 1923 et 1944 forme un ensemble de plein droit, séparé du texte. Voir Christian Ferber, *Hundert Jahre Ullstein, 1877-1977 : Ein Bilderbuch*, Berlin, Ullstein, 1977.

54. Nikolaus Pevsner, « Introductory Note by the Editor », *Announcing the « Pelican History of Art »*, 1952, PP.

Suivant ces exemples, la principale fonction des *Pelican History of Art* tels que les conçoit Pevsner est celle d'outil pédagogique, dans un contexte où le développement de l'histoire de l'art comme discipline a conduit à une demande accrue d'ouvrages de synthèse. Or il y a un manque dans ce domaine qui n'est pas sans lien avec l'état encore balbutiant de l'institution au Royaume-Uni :

L'époque est particulièrement propice à ce genre de projet. Le développement rapide de l'intérêt du public pour les arts visuels se manifeste sous bien des formes : dans le grand nombre de visiteurs d'expositions d'art, dans la demande pour des reproductions de bonne qualité, dans l'importance croissante donnée à l'histoire de l'art dans nos universités, dans le nombre substantiel de programmes à la radio et à la télévision. Nous espérons que les *Pelican History of Art* joueront leur rôle dans un élargissement progressif à la fois de l'appréciation de l'art et de l'architecture par le novice et de l'étendue des connaissances de l'étudiant⁵⁵.

À la sortie des deux premiers volumes en 1953, le critique du *Times* voit le lancement de la série comme « un signe que l'étude de ce sujet [l'histoire de l'art] est parvenue à maturité en Angleterre⁵⁶ » et Reynier Banham, dans l'*Architectural Review*, salue « un moment historique du développement du goût anglais, la manifestation tangible d'un changement d'attitude envers les arts plastiques⁵⁷ ».

Un projet éditorial centré sur l'art anglais

Dans les *Pelican History of Art*, Pevsner appose sa marque sur un ensemble de connaissances extraordinairement vaste. La série a l'ambition encyclopédique de couvrir toute l'histoire de la production artistique, de la préhistoire au ^{xx}e siècle, et d'inclure les arts hors de la tradition occidentale. Sept volumes sont prévus sur la période de l'Égypte ancienne à l'Antiquité romaine, treize sur le Moyen Âge et dix-neuf sur ce que Pevsner appelle « les siècles modernes⁵⁸ ». Il espère être en mesure de publier quatre volumes par an à partir de 1953. Dans un projet d'une telle ampleur, le défi sera de répartir les données historiques en unités de sens.

55. Pevsner, « Introductory Note », 1952, *op. cit.*

56. « Art History », *The Times*, 18 juillet 1953.

57. Banham, « Pelican World History of Art », *The Architectural Review*, *op. cit.*, p. 285.

58. Voir Pevsner, « Introductory Note », 1952, *op. cit.*

Cette division du champ de l'histoire de l'art en une cinquantaine de sujets est d'ailleurs l'un des aspects les plus controversés de la série. Ernst Gombrich, par exemple, réagit à l'annonce du programme éditorial :

Quand on regarde l'ensemble du plan présenté dans le prospectus, on se demande comment un volume sur l'« Architecture gothique » d'Europe sera coordonné avec celui sur l'« Architecture médiévale » en Grande-Bretagne voire avec les deux prévus sur « Art et Architecture » en France, Allemagne, en Espagne, etc., de 1250 à 1500 environ, alors que le style gothique était encore florissant dans l'architecture de ces régions. D'un autre côté, le plan ne semble pas inclure les arts des Balkans, de la Pologne, des pays Baltes ni de la Scandinavie entre 1500 et 1800. En tout cas, il reste à espérer qu'ils ne seront pas traités sous l'intitulé de la Russie ou des « pays allemands », si tant est que l'on sache ce que cela signifie⁵⁹.

Ce qui étonne particulièrement les critiques, c'est une « distorsion des proportions⁶⁰ » et la place prépondérante accordée à l'art et à l'architecture en Angleterre, au détriment d'autres nations artistiques à la réputation fermement établie. Le *Sunday Times* parle même d'« excentricité » : « Il y aura plus de volumes sur l'art anglais que sur l'art italien. Au risque de manquer de patriotisme, je me dois de protester : c'est comique⁶¹. » La prévalence de l'art et de l'architecture anglais dans la collection est même considérée par certains comme « son seul grand défaut⁶² ».

Pevsner réfute la domination des hiérarchies nationales dans le canon artistique et ne voit rien d'excentrique à proposer une synthèse des recherches sur l'art anglais. C'est ce qu'il explique en 1959 dans une lettre au *Times Literary Supplement*, après la publication du compte rendu du volume écrit par Rudolf Wittkower, en raisonnant par l'absurde : si l'on accepte l'argument selon lequel le rôle de la Grande-Bretagne dans l'art et l'architecture de l'Europe mérite deux volumes au lieu de sept, plusieurs domaines pourraient réclamer pour leur compte les cinq volumes restants et il serait difficile de les départager objectivement : « En tant que spécialistes, [les auteurs] travaillent sous l'influence d'une illusion d'optique qui déforme la magnitude et l'importance de leur sujet. Si ce n'était pas le cas, ils seraient de mauvais spécialistes⁶³. » Le rôle d'éditeur éloigne d'autant Pevsner de l'ambition d'être lui-même un spécialiste, ambition

59. Ernst Gombrich, « Avenues of Art », *The Observer*, 17 mai 1953.

60. *Times Literary Supplement*, 7 août 1953.

61. Raymond Mortimer, « The World's Art: A great Enterprise begins », *Sunday Times*, 17 mai 1953.

62. « "Englishness in art": Dr. Pevsner's Will-of-the-Wisp », *Sunday Times*, 8 avril 1956.

63. Lettre de Nikolaus Pevsner publiée dans le *Times Literary Supplement*, 6 février 1959.

qu'il cultivait au début de sa carrière⁶⁴. Au contraire, il est chargé de maintenir une vue d'ensemble, pour préserver la qualité scientifique de la série. Il y voit aussi une responsabilité envers Lane : « J'essaye, en tant que directeur de la collection, d'adhérer au point de vue de la maison d'édition Penguin⁶⁵. »

Le fait que la série soit publiée en Angleterre joue selon Pevsner un rôle crucial dans le choix de la ligne éditoriale, et la réception des volumes consacrés à l'art national semble lui donner raison :

Avant le volume du professeur [Geoffrey] Webb, il n'y avait pas d'histoire de l'architecture médiévale en Angleterre ; celui de Sir John Summerson est l'un des plus populaires, si ce n'est le plus populaire, de la série et on a critiqué le fait que le professeur Waterhouse n'ait pas disposé d'assez de place pour discuter de manière adéquate Hogarth, Reynolds et Gainsborough⁶⁶.

Prestige national et rayonnement international

Pevsner a fait montre dans ses études sur le design d'un sens esthétique qui s'applique aussi à la production de livres. Alors qu'il a suivi, dans son travail sur les *King Penguin*, la tradition typographique empruntée aux *Insel-Bücherei*, le projet des *Pelican History of Art* lui offre l'opportunité de créer de toutes pièces le langage iconographique d'une collection. Il a l'intention de faire un usage moderne des illustrations et collabore étroitement avec Hans Schmoller (1916-1985), qui succède en 1949 à Tschichold à la tête du département de typographie de Penguin⁶⁷. D'origine juive berlinoise, Schmoller décide de se former aux métiers de l'imprimerie après avoir dû renoncer à faire des études d'histoire de l'art à l'université. Passé imprimeur qualifié en 1937, il fait alors un séjour de quelques mois à Londres pour se perfectionner dans les nouvelles technologies puis accepte un poste au Basutoland (aujourd'hui le Lesotho) lorsque le retour en Allemagne s'avère impossible. Schmoller s'installe au Royaume-Uni en 1947, après dix ans d'activité dans le sud de l'Afrique. Tschichold a élaboré en 1948 un spécimen de présentation à envoyer

64. Pevsner, *Times Literary Supplement*, op. cit.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*

67. Voir Hermann Zapf, « Hans Schmoller zum Gedächtnis », *Philobiblon*, mars 1986, p. 46-48 et Hans Schmoller et Gerald Cinamon, *Hans Schmoller, Typographer: His Life and Work*, Redhill, Monotype Corporation, 1987.

aux auteurs⁶⁸, mais c'est Schmoller qui en assure la réalisation. Vivian Ridler, responsable de la typographie des Presses universitaires d'Oxford, complimente son collègue à la sortie du premier volume : « Le problème difficile de l'équilibre entre la taille de l'illustration et la page de texte, sur lequel beaucoup de nous achoppent, est très bien résolu⁶⁹. » Le sens du détail du typographe répond donc à la rigueur scientifique du directeur de collection.

Des spécialistes internationaux d'histoire de l'art se voient offrir dans *Pelican* la chance de produire une synthèse définitive, un point d'orgue à leur carrière. Ils font partie en majorité d'un réseau allemand, britannique et américain. Le *Sunday Times* semble penser que Pevsner fait preuve d'un « préjugé nordique » (la liste des contributeurs publiée en 1953 ne contient qu'un Français et pas d'Italien⁷⁰), mais celui-ci défend l'objectivité de ses choix : « Les auteurs sélectionnés pour préparer les différents volumes ont été choisis non seulement pour leurs connaissances spécialisées, mais aussi pour leur capacité à présenter leurs travaux de manière attractive⁷¹. » Dans ce travail collectif, le rôle de l'éditeur ou du directeur de collection varie d'une série à l'autre. D'après Michel, dans le cas de son *Histoire de l'Art* « le directeur du laboratoire ne prétend se substituer à aucun de ses collaborateurs et amis ; son rôle s'est borné à préparer le programme autour duquel ils se sont groupés, à centraliser et à coordonner le travail, enfin à lier la gerbe⁷² ». En revanche, dans les *Pelican History of Art*, il est clair que Pevsner choisit des auteurs dont les travaux entrent en résonance avec ses idées.

Il se montre très strict quant aux aspects pratiques tels que la présentation et la taille des manuscrits ou les délais de rédaction, afin de garder un contrôle relatif sur la production et de maintenir le rythme de quatre volumes par an qu'il s'est fixé. La quantité de notes de bas de pages est ainsi réglementée : « Le corps du texte devrait être réservé aux œuvres et aux artistes importants et on peut placer dans les notes de bas de page les références complémentaires et les artistes mineurs⁷³. » S'il est laissé à la discrétion des auteurs de déterminer ce qui relève d'une production « mineure », Pevsner indique cependant que le maximum alloué pour les

68. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Jan Tschichold, 29 janvier 1948, PP.

69. Lettre de Vivian Ridler à Hans Schmoller, 23 mai 1953, *Ibid.*

70. Voir Mortimer, « The World's Art », *op. cit.*

71. Pevsner, « Introductory note », 1952, *op. cit.*

72. Michel, *Histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 11.

73. Nikolaus Pevsner, [Circulaire destinée aux auteurs], 1948, PP.

notes est un tiers de l'espace disponible au total. Au-delà de la dimension purement pratique, cette directive correspond en fait à la philosophie globale de la série :

Les *Pelican History of Art* ont pour but de mettre l'accent sur les tendances importantes plutôt que d'être un catalogue de noms et d'œuvres. [...] La série veut traiter principalement le développement stylistique, c'est-à-dire plutôt les points de vue visuels et historiques que biographiques et techniques⁷⁴.

Pour cette raison, Pevsner conseille aux historiens de structurer leurs travaux en termes de « générations » ou de « phases » plutôt que par artistes ou par écoles locales, une recommandation qui répond au fonctionnement de sa propre pensée, inspirée par Pinder.

En 1967, le *Burlington Magazine* déclare que *Pelican History of Art* est la série la plus fiable dans son domaine. Sur les sujets pointus, elle contient les ouvrages de référence, et sur les thèmes les plus connus, elle offre la meilleure synthèse de l'état des connaissances⁷⁵. La collection fait partie de l'univers mental des historiens de l'art. Le principe de série fonctionne selon une chaîne de recommandations et de renvois d'un volume à l'autre, un système qui ne peut fonctionner que si la qualité générale est élevée. En atteste le fait que lorsqu'un volume suscite des critiques négatives, c'est surtout au regard de l'écart par rapport au degré d'érudition des autres. L'ensemble forme la plus longue histoire de l'art publiée à ce jour.

LA MÉDIATISATION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Support d'un discours progressiste depuis son lancement en 1896, l'*Architectural Review* fait la promotion de l'inclusion de l'architecture et du design la vie de tous les jours, une ligne à laquelle Pevsner adhère, et même contribue avec enthousiasme, tandis que sa participation à ce projet médiatique étend sa réputation d'expert, que sa carrière d'universitaire limitait aux réseaux académiques. L'autre domaine dans lequel il confirme sa position d'éducateur populaire est celui de la radio, en Grande-Bretagne comme à l'étranger.

74. Pevsner, [Circulaire], 1959, *op. cit.*

75. « A second Look at the Pelican History », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 109, n° 774, septembre 1967, p. 491-492.

Une institution éditoriale : l'*Architectural Review*

Le degré de rigueur et de spécialisation qui ont fait la réputation de l'*Architectural Review*⁷⁶, dirigée par l'éditeur Hubert de Cronin Hastings (1902-1986) à partir de 1927, correspond à l'esprit de la formation que Pevsner a reçue en Allemagne. Dès ses premières contributions⁷⁷, il se reconnaît à la fois dans le message (relayer les débats contemporains sur l'arrivée du Mouvement moderne au Royaume-Uni) et dans les méthodes, en particulier de l'un de ses collaborateurs les plus importants, James Richards (1907-1992)⁷⁸.

Dans un manuscrit inédit datant de 1939, un projet de numéro pour l'*Architectural Review* consacré au domaine britannique et que Pevsner propose d'intituler *Elements of Contemporary Architecture in England* (« Éléments d'architecture contemporaine en Angleterre »), il cherche un mode opératoire pour relier la Grande-Bretagne au Mouvement moderne (l'entrée en guerre du Royaume-Uni retarde la publication de ce dossier, qui finalement ne voit pas le jour). Pevsner est déjà sensible aux traits particuliers de l'évolution architecturale du pays, qu'il étudie sous l'angle des caractéristiques nationales : « Dans chaque section, commencer par les imitations pures et simples, puis noter les dérivations plus individuelles. On arrive aux cas limites où le caractère personnel devient plus fort que la référence au modèle. Au-delà de ces cas-limites : partie finale, la synthèse britannique⁷⁹. » Les exemples de synthèse réussie à inclure dans l'essai sont indiqués en notes :

Amos Grove, Enfield West [...], les immeubles Atkinson, quelques immeubles LCC [*London County Council*, N.D.A.] et aussi certaines choses qui sont radicalement du Mouvement moderne et pourtant ne sont pas inspirées par des sources extérieures, surtout chez Owen Williams. Une autre question serait, dans quelle mesure [...] chez Peter Jones et d'autres, une idée britannique de l'« équilibre des puissances » a été atteinte⁸⁰.

76. Voir Andrew Saint, *The Image of the Architect*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 97.

77. Nikolaus Pevsner, « The Designer in Industry », *The Architectural Review*, vol. 79 et 80, avril-novembre 1936. Sur la collaboration de Pevsner avec l'*Architectural Review*, voir Émilie Oléron Evans, « Historien, guide, pédagogue : le discours architectural novateur de Nikolaus Pevsner », *Cahiers Thématiques*, n° 14, 2015, p. 17-25.

78. Voir James Richards, *Memoirs of an Unjust Fella*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1980, p. 158.

79. Nikolaus Pevsner, « Classification », GP 2/18. Une version de ce manuscrit, éditée par Bridget Cherry, a été publiée dans le recueil *British Modern: Architecture and Design in the 1930s*, Londres, Twentieth Century Society, 2007, p. 11-39.

80. *Ibid.*

Un bref aperçu de ce qu'aurait dû être son contenu permet de nuancer une lecture traditionnelle de l'historiographie pevsnerienne du Mouvement moderne, puisque Pevsner, loin d'exclure de son récit historique la production architecturale britannique, y trouve matière à tout un numéro de la revue.

L'équipe de l'*Architectural Review* réécrit la définition du pittoresque comme outil principal d'un discours architectural porteur de l'identité culturelle britannique, mais toujours ouvert à la modernité⁸¹. Pevsner présente en exemple un projet de logements sociaux à Roehampton près de Londres, « *LCC Housing and the Picturesque Tradition* » (« Les logements LCC et la tradition pittoresque »)⁸². Le programme pédagogique qu'il met en place repose sur le fait que la théorie architecturale du pittoresque, à travers son histoire, est à la fois une théorie anglaise par excellence (incarnée notamment par Uvedale Price dont le traité *On Picturesque* (« Du Pittoresque »)⁸³ est régulièrement cité dans l'*Architectural Review*) et celle qui présente le plus d'affinités avec le Mouvement moderne : « Ce qu'il y a de plus anglais dans l'urbanisme anglais, et la contribution essentielle de l'Angleterre à l'essor de l'urbanisme, [...] n'est pas le *circus* ou le *crescent*, mais la manière pittoresque dont ces figures imposées sont placées dans une composition informelle⁸⁴. »

Réflexions sur la planification urbaine

Dans les années 1940 et 1950, Pevsner prépare un livre sur la question du pittoresque et de l'urbanisme dans le prolongement de son travail avec l'*Architectural Review*. Ce projet s'est avéré une importante contribution au mouvement architectural du paysage urbain (*townscape*), auquel il est pourtant rarement associé dans l'historiographie⁸⁵. Comme dans le cas du dossier de 1939 sur l'architecture britannique moderne, si ce livre avait été publié à l'époque, l'image de l'œuvre de Pevsner aurait peut-être été plus équilibrée.

81. Voir Erdem Erten, *Shaping "The Second Half Century": The Architectural Review, 1947-1971*, Thèse, MIT, 2004.

82. Voir Nikolaus Pevsner, « LCC Housing and the Picturesque Tradition », *The Architectural Review*, vol. 126, 1959, p. 26-28.

83. Uvedale Price, *On the Picturesque*, Edimbourg, Caldwell Lloyd, 1842.

84. *Id.*, « Reassessment 4: Three Oxford Colleges », *The Architectural Review*, vol. 106, 1949, p. 120-124, ici p. 120.

85. Voir Mathew Aitchinson, Préface, in : Nikolaus Pevsner, *Visual Planning and the Picturesque*, éd. par Mathew Aitchison, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010, p. 15.

La structure envisagée pour cet ouvrage montre que l'intention est moins celle d'un livre d'histoire de l'architecture à portée universitaire que celle de produire un essai à vocation utile et d'application immédiate : dans la première partie, en s'appuyant sur une série de photographies commentées, Pevsner tente de « transmettre la signification spatiale⁸⁶ » de l'organisation urbaine des villes d'Oxford et de Bath et du périmètre de Lincoln's Inn à Londres. Suit une partie consacrée aux grandes théories du *picturesque* à travers une sélection d'extraits, présentés par ordre chronologique et sélectionnés « pour leur pertinence par rapport au sujet particulier du livre⁸⁷ ». La question posée à ces théoriciens écrivant entre 1700 et 1800 sur l'aménagement paysager est de savoir ce qu'ils peuvent apporter à la pensée de l'urbanisme⁸⁸.

Après cette analyse historique, la troisième partie (restée à l'état de fragments) s'interroge sur les leçons à tirer des principes du *picturesque* et sur son application nationale alors que « le style architectural du xx^e siècle est international⁸⁹ ». Du fait de ce contraste inhérent, si les architectes veulent atteindre un idéal esthétique moderne, « ils doivent prendre en compte à la fois l'esprit de l'Europe et l'esprit de leurs pays respectifs⁹⁰ ». Enfin, comme dans la plupart de ses travaux sur l'architecture moderne, Pevsner compte faire appel dans la conclusion à Walter Gropius :

Le nouveau style était plus qu'une introduction à de nouveaux éléments formels et de nouveaux principes de composition. Des architectes comme Gropius (pensez au bâtiment du *Bauhaus*) ont écrit que, pour créer un édifice réussi, c'est-à-dire un édifice qui fonctionne bien, l'architecte doit commencer par chercher la fonction de cet édifice [...]. Une fois que ce principe a été accepté comme la nécessité fondamentale de l'architecture, il n'est pas surprenant de voir que le résultat de ce processus peut rarement être symétrique⁹¹.

Dans le pittoresque, l'architecte britannique moderne trouvera justement les principes d'une asymétrie réfléchie et propre à l'aider à relever le défi de l'architecture contemporaine.

86. Pevsner, *Visual Planning and the Picturesque*, op. cit., p. 51.

87. *Ibid.*, p. 108.

88. Voir *ibid.*, p. 137.

89. *Ibid.*, p. 181.

90. *Ibid.*, p. 183.

91. *Ibid.*, p. 202.

Pevsner et la BBC

Pevsner participe à quatre-vingt-treize émissions radiophoniques entre 1946 et 1977, dont quinze pour le *German Programme*⁹². Sa relation avec la BBC commence dans les années 1940, par l'intermédiaire de Geoffrey Grigson (1905-1985), son voisin à Hampstead. Poète, critique et éditeur, Grigson a une grande influence dans les médias de l'après-guerre. Il est considéré comme « l'une des figures les plus importantes de l'histoire du goût en Angleterre à notre époque, de l'histoire du goût en peinture, et dans le sens du paysage et de l'histoire, ainsi que du goût pour la poésie⁹³ ». Les cercles intellectuels et artistiques dans lesquels il évolue en font un médiateur de l'art et de la poésie modernes (on compte parmi ses proches, dans le quartier de Hampstead à Londres, Wyndham Lewis (1882-1957), Henry Moore (1898-1986), mais aussi John Piper (1903-1992), Stephen Spender (1909-1995), W. H. Auden (1907-1973) et John Summerson⁹⁴). Engagé à temps plein par la BBC à partir du milieu des années 1930, Grigson produit et enregistre de nombreuses émissions, principalement sur la littérature, mais il fait aussi des incursions dans le domaine de l'art qui révèlent une grande affinité d'esprit avec Pevsner. Par exemple, en 1946, dans « *Art for Everyone: Art in the Town of Swindon* » (« L'art pour tous dans la ville de Swindon »), il réclame du Conseil pour les arts (*Arts Council*) que celui-ci endosse le rôle de pédagogue et inculque « un sens plus audacieux, plus noble, de la vie et de l'art⁹⁵ » parmi les classes populaires. De plus, dans « *Squabbles about Art* » (« Querelles sur l'art »), il défend deux artistes favoris de Pevsner, Paul Klee et Henry Moore⁹⁶.

Afin d'employer Pevsner, la BBC doit au préalable « obtenir la permission du département des étrangers au ministère du Travail⁹⁷ » et justifier son choix pour l'émission prévue : « Nous demandons à M. Pevsner de faire ce programme car c'est un expert connu, de réputation internationale, sur les questions d'architecture⁹⁸. » Sa première intervention porte en effet sur l'architecture moderne (un portrait croisé de Frank Lloyd Wright et Le

92. Voir Pevsner, *Broadcast Talks*, op. cit.

93. « Unpredictable Poet », *The Times Literary Supplement*, 12 décembre 1963.

94. Voir Cedric Barfoot (éd.), « *My Rebellious and Imperfect Eye* » : *Observing Geoffrey Grigson*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

95. Geoffrey Grigson, « Art for Everyone », in : *Essays from the Air*, Londres, Routledge, 1951, p. 119.

96. Voir *ibid.*, p.112-115.

97. Voir la lettre de Ronald Boswell à Nikolaus Pevsner, 17 janvier 1945, BBC Written Archive Centre (BBC).

98. Lettre de Boswell au ministère du Travail, 23 janvier 1945, op. cit.

Corbusier). L'émission est diffusée le 9 février 1945 dans le magazine *The Arts* produit par la station *Home Service*. Dans cette première tentative, Pevsner apprend à manier l'outil radiophonique, qui le prive du soutien de l'élément visuel, dont on sait la part essentielle qu'il joue dans sa pratique : « Si je dis "moderne", qu'est-ce que j'entends par là ? Difficile de l'expliquer sans télévision ; mais, bien qu'il faille voir l'architecture pour l'apprécier, je peux aborder le sujet par contournement. Je peux parler d'architectes⁹⁹. »

Conformément à un schéma rhétorique bien ancré, la présentation de Wright et de Le Corbusier est structurée en polarités : les deux architectes « nous disent ce dont notre époque est capable en matière de structure et de poésie visuelle et quelle architecture exaltante et surprenante nous pouvons avoir si nous la voulons¹⁰⁰ ». Cette première émission de Pevsner s'inscrit dans la ligne éditoriale de la BBC à la fin de la guerre : la radio se donne pour vocation de motiver le pays à reconstruire après la guerre non par nécessité, mais avec enthousiasme. L'architecture de Wright et de Le Corbusier, dans leur intention commune, est un modèle à suivre car elle « ajouterait de la poésie dans nos vies, dans le nouveau monde de l'après-guerre¹⁰¹ ».

Pevsner est à nouveau invité en mai 1945 pour parler d'un autre de ses sujets de prédilection, l'histoire sociale de l'art, dans « *The Rise of Academies* » (« L'essor des académies »)¹⁰². Cette intervention, comme la précédente, s'étant avérée satisfaisante, il est sollicité pour écrire d'autres émissions et on l'invite même à proposer des sujets. Son interlocutrice principale et sa réalisatrice régulière, pendant cette première période, est Noni Wright (1913-1964)¹⁰³. Wright, qui pense que Pevsner a un certain flair pour des thèmes potentiellement riches, est notamment chargée de sélectionner les idées qui conviendront le mieux au type de programmes culturels de BBC¹⁰⁴. Le fruit de leur première collaboration est « *The Function of Craft in an Industrial Age* » (« La fonction de l'artisanat à l'époque industrielle »).

Les commentaires de la réalisatrice sur le synopsis de cette émission, diffusée en 1946, illustrent les méthodes de la BBC et le développement du discours radiophonique de Pevsner :

99. Nikolaus Pevsner, « Frank Lloyd Wright and Le Corbusier », 9 février 1945, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p.3-5, ici p. 3.

100. *Ibid.*, p. 5.

101. *Ibid.*

102. Voir « *The Rise of Academies* », 25 mai 1945, *Ibid.*, p.7-9.

103. Voir John Reece Cole, « Wright, Wynona "Noni" Hope », in : *An Encyclopedia of New Zealand* (<http://www.teara.govt.nz/en/1966/wright-wynona-noni-hope>).

104. Voir lettre de Noni Wright à Nikolaus Pevsner, 29 novembre 1945, BBC.

Deux ou trois passages pourraient être améliorés en faisant des ajouts. [...] Je pense qu'il y a un point que vous pourriez développer en particulier : faire du travail de l'artisanat un entraînement au jugement et au goût, de sorte que les gens reconnaissent mieux un objet de qualité quand ils en voient un, qu'il sorte d'une usine ou soit fabriqué à la main¹⁰⁵.

Sur ces suggestions, Pevsner reformule notamment son introduction : « J'ai le plus grand respect pour ceux qui savent fabriquer des objets de leurs propres mains, sans doute parce que j'en serais bien incapable ». Il rend ainsi l'émission plus personnelle, tout en montrant la portée universelle du sujet traité : « Ils font tenir le monde debout, ces gens qui se mettent, un dimanche, à réparer des fusibles, des carburateurs et des pendules de grand-père, et ceux qui, purement pour le plaisir, relient des livres, tissent des écharpes, etc.¹⁰⁶ » Son message est que le développement d'un savoir-faire ouvre l'esprit et accroît la sensibilité esthétique de chacun.

Dans le projet de vulgarisation mené par la BBC, le public a besoin de la médiation de pédagogues comme Pevsner, mais la réalisatrice doit s'assurer qu'il parle le même langage que ses auditeurs. Par exemple, Noni Wright estime que le synopsis de l'émission « *Art and the State* » (« L'art et l'État ») pour la station des dominions (*Overseas*), ne va pas encore assez loin dans l'adaptation du thème au public visé :

Vous postulez chez l'auditeur un certain niveau de connaissances (en particulier au début, quand vous énumérez rapidement beaucoup de noms et de termes qu'il n'aura probablement jamais entendus : patine, préraphaélites, impressionnistes, [Ford] Madox Brown, Whistler, [Walter] Sickert) et qui vont probablement l'effrayer, alors que le problème de l'art et de l'État est pourtant une question qui est faite pour intéresser « Monsieur tout le Monde ». [...] Je voudrais donc que vous transmettiez plus de votre expérience dans ce domaine¹⁰⁷.

Dans le texte final, Pevsner modifie son approche en créant un personnage de fiction, un architecte rencontré dans le pub local¹⁰⁸. Il utilise l'anecdote (l'architecte fictif se plaint que son dernier projet a été dénaturé par ses clients) pour introduire l'histoire du rapport entre les artistes et l'État. Son récit culmine dans l'exposition du problème d'ordre social qui le préoccupe constamment : « Ce dont nous avons besoin, c'est

105. Lettre de Noni Wright à Nikolaus Pevsner, 4 janvier 1946, BBC.

106. Nikolaus Pevsner, « The Function of Craft in an Industrial Age », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 12-14, ici p. 12.

107. Lettre de Noni Wright à Nikolaus Pevsner, 5 mars 1946, BBC. (Wright souligne.)

108. Voir Nikolaus Pevsner, « Art and the State », 16 juin 1946, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 25-28, ici p. 24.

d'une relation infiniment plus intime entre l'art et la vie, entre l'artiste et la société, et entre l'homme de la rue et l'art de la rue¹⁰⁹. » L'artiste et le consommateur peuvent tenter de remédier à ce problème individuellement, mais il faut une action à l'échelle de l'État : par exemple, le conseil des Arts, le comité des artistes de guerre ou encore le projet artistique « *Recording Britain* », lancé par Kenneth Clark, « enrichissent la trame de notre époque. Ils aident la population à développer un sens de l'appréciation visuelle. Et ils aident les *artistes* de la *bonne manière* : ils les aident à instaurer à nouveau une relation saine avec la société¹¹⁰ ».

Trouver la voix de l'histoire de l'art

Le public qui écoute les six heures quotidiennes d'émission du *Third Programme* lancé en 1946¹¹¹ est l'équivalent britannique des représentants de la *Bildung* chère à Pevsner. Quand il écrit pour eux, l'historien d'art peut diversifier les thèmes abordés et n'est plus contraint d'assouplir son propos. Dans ses émissions fleurissent alors les expressions « comme vous le savez », « bien sûr », « inutile de dire » qui instaurent une communauté d'esprit, un dialogue d'égal à égal. L'évolution vers ce nouveau discours (un mélange de prise de liberté favorisée par le média radiophonique et d'érudition semblable au contenu de ses cours à l'université), peut être observée dans l'émission « *Richard Payne Knight* », diffusée en janvier 1947, qui postule une familiarité avec les noms d'Edmund Burke, Charles James Fox ou William Blake, et avec la notion de mouvement *picturesque* et de ses éminents représentants, Horace Walpole ou Capability Brown. Le ton de la description de la demeure construite par Knight, Downton Castle (1778), est très proche de celui des livres de Pevsner :

L'endroit le plus remarquable de la maison est sa salle à manger circulaire, une pièce noble ornée de hautes colonnes sur le modèle du Panthéon à Rome. De l'extérieur, toutefois, cette salle apparaît comme une partie de la tour ronde à créneaux, l'une des nombreuses variations formelles que Knight arrangea d'une manière pittoresque complètement asymétrique. Cela rappelle délibérément les châteaux enchantés à l'arrière-plan d'un Claude Lorrain¹¹².

109. *Ibid.*, p. 28.

110. *Ibid.* (Pevsner souligne.)

111. Voir Humphrey Carpenter, *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1946-1996*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1996.

112. Nikolaus Pevsner, « Richard Payne Knight », 16 janvier 1947, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 43-46, ici p. 44.

Pevsner se sent autorisé à faire des descriptions architecturales, supposant que ceux qui l'écoutent connaissent de première main les bâtiments évoqués.

1946 est aussi l'année où commence sa longue collaboration avec la réalisatrice Anna Kallin (1896-1984)¹¹³. Kallin est née à Moscou dans une famille juive et s'est installée à Berlin en 1912. Internée en 1914, elle est relâchée et passe les années de la Première Guerre mondiale à l'université de Leipzig¹¹⁴. Son chemin y croise celui de la famille Pevsner, car elle évolue dans les mêmes cercles intellectuels qu'Annie Pevsner. De plus, elle entretient pendant plusieurs années une relation avec le peintre Oskar Kokoschka (1886-1980), que Nikolaus a rencontré en Suisse (lorsqu'il accompagnait sa mère en cure en 1910) puis à Dresde, et avec qui il entretient longtemps un contact amical. Quand Pevsner revoit Kallin en Grande-Bretagne, elle est devenue, au sein de la BBC, « une exilée intrépide qui [semble] réunir en elle la conception britannique du service public et le concept russe de l'intellectuel comme autorité morale¹¹⁵ ».

Le premier projet pour lequel elle propose le nom de Pevsner à la BBC est une émission sur la transformation des ruines des églises en monuments commémoratifs, car il lui semble la personne appropriée pour traduire à la radio le point de vue défendu à l'époque par l'*Architectural Review*: « Certains plaident pour qu'on restaure, d'autres pour qu'on se débarrasse des débris pour créer des espaces ouverts. L'*Architectural Review* voudrait que les ruines soient préservées en l'état, en tant que monuments commémoratifs des conflits¹¹⁶. » Kallin souhaite offrir une plate-forme au débat de société essentiel sur la place à donner à l'histoire dans le mouvement de reconstruction de l'après-guerre. Dans le manuscrit du programme finalement intitulé « *Reflections on Ruins* » (« Considérations sur le thème des ruines ») et diffusé en 1946, Pevsner adopte le ton critique propre au médium radiophonique: « Nous ne voulons pas répéter les erreurs de 1914-1918. Nous ne voulons pas d'obélisques dénués de signification, de soldats de bronze en uniformes de combat sortis du musée de Madame Tussaud, de croix de village commandées dans des catalogues¹¹⁷. »

113. Voir Michael Ignatieff, *Isaiah Berlin: A Life*, New York, Metropolitan Books, 1998, p. 204-205.

114. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 479.

115. Ignatieff, *Isaiah Berlin*, op. cit., p. 204.

116. Anna Kallin, [Mémoire], 19 mars 1946, BBC.

117. Nikolaus Pevsner, « Reflections on Ruins », 3 mai 1946, in: *Broadcast Talks*, op. cit., p. 21-23, ici p. 22.

Avec Kallin, Pevsner réalise plusieurs émissions sur l'art allemand, qui le posent en médiateur anglo-allemand, dans le fond et dans la forme. Ainsi, dans la structure de « *German Painting of the Age of Reformation* » (« La peinture allemande de l'époque de la Réforme », 1949), il reprend la trame d'un séminaire de Pinder suivi en 1922¹¹⁸. Alors que l'enjeu du cours allemand était l'exaltation de l'art national, le programme anglais (un commentaire de l'exposition organisée au Victoria & Albert Museum pour célébrer le 450^e anniversaire de la Réforme) joue sur le paradigme de la découverte et de la redécouverte. L'introduction définit la période de la Réforme sur le plan de l'histoire culturelle : « C'est un mouvement [...] spirituel et un mouvement social qui a pris de l'ampleur en 1517 mais dont les racines plongent profondément dans la pensée de toute la fin du Moyen Âge¹¹⁹. »

Pevsner parle ensuite d'Albrecht Dürer, mais s'intéresse moins à ses œuvres qu'aux écrits du peintre, notamment l'entrée de son journal qui rapporte sa réaction à l'annonce de la disparition de Martin Luther en 1520. Dans l'interprétation de Pevsner : « Ici, pour une fois, nous entendons la foi passionnée de Dürer s'exprimer, alors qu'on ne peut que la sentir dans ses œuvres et dans les œuvres des autres grands peintres de sa génération¹²⁰. » L'analyse du discours nourrit celle de la production artistique. Plus loin, Pevsner mêle également réflexions sur l'iconographie et références littéraires, à propos du tableau *Paysage de forêt avec saint Georges combattant le dragon*, d'Albrecht Altdorfer : « Voilà la poésie de Tieck, de Brentano et d'Eichendorff anticipée de trois cents ans¹²¹ », avant de citer quelques vers de Ludwig Tieck, en allemand. L'incursion dans l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit se marie extrêmement bien avec le médium de la radio : les propos de Pevsner fonctionnent sur le mode de l'évocation et de l'association d'idées.

Les conférences Reith

Les « *Reith lectures* » ont été créées en 1948 et baptisées en l'honneur de John Reith (1889-1971), le premier directeur général de la BBC. En son temps, Reith a imposé l'idée que la radio est un service public dont la tâche est d'enrichir la vie intellectuelle et culturelle de la nation. Le

118. Nikolaus Pevsner, « *German Painting of the Age of Reformation* », 16 juillet 1949, *Ibid.*, p. 90-93.

119. *Ibid.*, p. 90.

120. *Ibid.*

121. *Ibid.*, p. 92.

premier cycle de conférences Reith a été confié au philosophe et mathématicien Bertrand Russell (1872-1970) en 1948. Lui succèdent, entre autres, le spécialiste de l'éducation Robert Birley (1903-1942) en 1949 — « *Britain in Europe: Reflections on the Development of a European Society* » (« La Grande-Bretagne en Europe : réflexions sur le développement de la société européenne ») — et le physicien Robert Oppenheimer (1904-1967) en 1953 — « *Science and the Common Understanding* » (« La science et le sens commun »). Pevsner intervient en 1955, entre l'exposé du philosophe Oliver Franks (1905-1992), « *Britain and the Tide of World Affairs* » (« La Grande-Bretagne et la conduite des affaires mondiales »), en 1954, et celui du physicien Edward Appleton (1892-1965), en 1956, « *Science and the Nation* » (« La science et la nation »)¹²². Le thème récurrent des conférences est la place intellectuelle et culturelle de la nation britannique à l'international : il existe une pensée nationale qui se décline dans les sciences et dans la politique, et dont on peut tirer de la fierté.

Pevsner tente d'appliquer ce postulat au champ artistique, où le sentiment national est relativement peu développé. Le médium radiophonique est utilisé à des fins pédagogiques, pour éveiller la conscience nationale et défendre la cause de l'histoire de l'art britannique auprès du public. Ce passage, tiré de la première émission, présente un exemple parlant de cette approche :

La compréhension et l'appréciation de l'œuvre d'un artiste viennent s'ajouter aux plaisirs véritablement importants de l'existence, et ainsi l'améliorent. Personne ne niera le fait que la poésie et la musique ont ce pouvoir, mais les révélations qui peuvent nous affecter par le regard nous sont moins familières. Vous pouvez aller à la National Gallery ou dans n'importe quel grand musée et laisser les œuvres vous parler, comme elles viennent. Mais au bout d'un certain temps la plupart des visiteurs intelligents se rendent compte qu'ils ont besoin de l'histoire pour comprendre, et même pour apprécier l'art¹²³.

Les mécanismes identifiés dans l'analyse d'autres émissions de Pevsner (l'allusion anecdotique à une visite au musée, l'expérience commune impliquée dans le « nous ») sont reconnaissables ici, preuve qu'il a

122. Voir Bertrand Russell, *Authority and the Individual*, 1948 ; Robert Birley, *Britain in Europe: Reflections on the Development of a European Society*, 1949 ; Robert Oppenheimer, *Science and the Common Understanding*, 1953 ; Oliver Franks, *Britain and the Tide of World Affairs*, 1954 et Edward Appleton, *Science and the Nation*, 1956, BBC (<http://www.bbc.co.uk/radio4/features/the-reith-lectures/transcripts/>).

123. Nikolaus Pevsner, « The Geography of Art », 16 octobre 1955, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 254-261, ici p. 254.

développé une *lingua* radiophonique par laquelle il transmet son message constant : l'historien de l'art a un rôle à jouer dans la société.

Les talents pédagogiques de Pevsner sont commentés abondamment dans les semaines de diffusion de l'émission, et souvent avec enthousiasme :

Enfin ! Une série de conférences Reith dont on peut non seulement comprendre, mais encore apprécier chaque phrase. Difficile d'imaginer quelqu'un qui correspondrait moins au Professeur allemand des légendes (solennel, sans humour, embourbé dans son propre savoir) que Pevsner. [...] Contrairement à quelques-uns des autres conférenciers dans la série, il n'est pas le genre d'enseignant qui « gravit l'échelle de la pensée puis donne du pied pour faire tomber l'échelle qu'il a gravie ». Il n'essaye pas non plus d'en prouver trop ou de forcer les faits à correspondre à ses théories, comme le font ceux qu'une idée fixe a rendus fanatiques. Il admet des exceptions et des modifications ; de fait, il est un modèle de raison et de charme. J'espère que la prochaine fois qu'un scientifique ou qu'un philosophe entreprendra de présenter les séries Reith, il étudiera avec attention le style de Pevsner, sa méthode et son approche, pour faire en sorte de captiver son audience de la première à la dernière émission¹²⁴.

Au-delà du cliché national de l'universitaire allemand maintes fois rencontré, ce passage indique que l'image de Pevsner après les conférences Reith est celle d'un homme de radio hors pair, qui sait rendre son discours accessible. Il s'inscrit peu à peu dans le paysage intellectuel britannique, puisqu'il est cité comme modèle pour les émissions futures, et assoit sa position d'éducateur populaire.

Une pédagogie radiophonique

À partir de 1958 et jusqu'à la fin de sa carrière, Pevsner travaille régulièrement avec la réalisatrice Leonie Cohn (1917-2009)¹²⁵. Née à Kaliningrad (alors Königsberg) dans une famille juive, Cohn faisait ses études à Rome lorsque les mesures répressives du régime fasciste la forcèrent à quitter l'Italie. Elle se réfugie en Angleterre en 1938, où elle est hébergée par la famille d'Herbert Read. En 1941, elle devient traductrice pour la station germanophone de la BBC puis passe à la réalisation d'émissions pour les chaînes nationales de la BBC en 1950, se spécialisant

124. « A number of things », *Socialist Commentary*, décembre 1955.

125. « Leonie Cohn », *The Telegraph*, 1^{er} septembre 2009.

dans les arts plastiques. Ses commentaires sur le synopsis proposé pour « Gothic – Early to High » (« Du premier gothique au gothique flamboyant »), une critique de l'exposition organisée à Paris par le Conseil de l'Europe, que Pevsner lui envoie en 1968, témoignent d'une grande attention au détail: « Vous nous dites qu'une chose *est* gothique sans nous donner vos critères de jugement. [...] Les raisons pour lesquelles une personne a une opinion sont pourtant aussi intéressantes, voire plus, que l'opinion elle-même, n'est-ce pas? Surtout en histoire de l'art¹²⁶ ».

Dans la version diffusée, Pevsner répond à cette remarque en commençant par énumérer les questions que tout auditeur pourrait se poser: « Quand finit l'art roman et quand commence le gothique? Qu'est-ce que le premier gothique, qu'est-ce que le gothique flamboyant, qu'est-ce que le gothique tardif¹²⁷? » Puis il arrive à une définition, par tâtonnements et par délimitation chronologique: « Les chercheurs sont *divisés* sur la question des *frontières* entre le roman et le gothique et entre le premier gothique et le gothique flamboyant¹²⁸. » Après avoir introduit le débat historiographique, il indique quelle est sa propre position:

Pour moi, les sculptures du portail ouest de Chartres sont gothiques, pour certains, ce n'est pas le cas. *Ils* disent que des figures si allongées sont forcément du même style que, par exemple, les figures d'Autun, et personne ne niera que ces dernières *sont* romanes. Je réponds qu'Autun est fait en *relief*, c'est-à-dire que les figures font (encore) partie du mur, elles vivent sur le mur, alors qu'à Chartres elles sortent du mur, elles sont formées, de même que les fûts et les colonnes de l'architecture gothique remplacent les murs solides¹²⁹.

Un retour sur les notes de cours prises par Pevsner en 1922 révèle une source possible pour cette comparaison entre Autun et Chartres. Pinder utilisait les mêmes critères de distinction. Pour Autun: « apesanteur complète, les plis des vêtements sont plats [...]. La spiritualité inouïe tient au fait que ce ne sont que des lignes très simples, de sorte que la moindre déviation de la verticale prend de l'importance¹³⁰ » et pour Chartres: « Ici, la figure est obtenue dans la colonne, et donc de la ligne, non pas

126. Lettre de Leonie Cohn à Nikolaus Pevsner, 26 avril 1968, BBC. (Cohn souligne.)

127. Nikolaus Pevsner, « Gothic – Early to High », 26 mai 1968, in: *Broadcast Talks*, op. cit., p. 490-497, ici p. 490.

128. *Ibid.* (Pevsner souligne.)

129. *Ibid.*, p. 491. (Pevsner souligne.)

130. *Id.*, « Pinder Die darstellende Kunst im Mittelalter », 1922, GP 4/86.

de la surface¹³¹. » Pevsner puise dans ses archives les outils pour mener à bien ce qu'il présente comme la tâche perpétuelle de l'historien d'art : « Je suis sûr qu'une histoire de l'art qui se veut plus qu'un catalogue et une liste de noms *doit* maîtriser les styles. Il *doit* y avoir un point commun qui unit toutes les œuvres d'art les plus importantes d'une période et il vaut la peine d'essayer, encore et encore, de le *définir*¹³². » Dans cette profession de foi insistante, il réitère sa conviction que l'historien de l'art a une responsabilité envers la culture dont il fait partie et doit établir une terminologie fiable, qui donnera une prise solide sur l'environnement culturel de la nation.

Porte-parole de la culture britannique en Allemagne

Les émissions radiophoniques de Pevsner diffusées en Allemagne représentent une forme importante de médiation de ses théories. Il n'intervient pas directement sur des chaînes de radio nationales, mais dans les programmes internationaux de la BBC (son apparition en 1961 dans les programmes de la radio du secteur américain (*Rundfunk im Amerikanischen Sektor Berlins*), fondée par les forces d'occupation américaines en 1946¹³³ demeure une exception¹³⁴). L'intention de transfert est inscrite dans le choix des thèmes et dans le discours rhétorique adopté, censé créer une image de médiateur entre les deux aires culturelles. Pevsner participe entre 1950 et 1972 à une quinzaine de programmes destinés au public allemand. Les titres de ces émissions donnent un aperçu du champ d'expertise qui est associé à son nom et qu'il choisit de déployer pour l'Allemagne : « *The Golden Age of English Architecture* » (« L'âge d'or de l'architecture anglaise », 1950), « *Anglo-German Friendship* » (« Amitié anglo-allemande », 1952), « *The new St Paul's Plan* » (« Nouveaux plans pour Saint-Paul », 1956), « *Bauen und planen* » (« Construire et planifier », 1959), « *The Penguin Story* » (« L'histoire de Penguin », 1959), « *Deutscher Geist in England* » (« L'esprit allemand en Angleterre », 1959), « *Hogarth* » (1964), « L'abbaye de Westminster » (1965) ou encore « *Germany and I* » (« L'Allemagne et moi », 1968). L'Angleterre est au centre des interven-

131. *Ibid.*

132. Pevsner, « Gothic – Early to High », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 496-497. (Pevsner souligne.)

133. Voir [Rundfunk im Amerikanischen Sektor Berlins] (éd.), *RIAS Berlin vom « Drahtfunk » zum nationalen Hörfunk*, Berlin, RIAS Berlin, Abt. Presse und Information, 1992.

134. Nikolaus Pevsner, « Zur Sozialgeschichte der Architektur », *RIAS*, 31 juillet 1961, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 420-428.

tions de Pevsner. Certaines émissions font de sa fonction de passeur le thème principal, et l'architecture domine nettement.

Dans « *New Trends in Architecture* » (« Nouvelles tendances en architecture », 1957), Pevsner revient sur les transferts architecturaux entre le Royaume-Uni et l'Allemagne identifiés dans *Pioneers of the Modern Movement* et qui constituent, depuis, son cadre de référence pour concevoir le développement de l'architecture moderniste, en les adaptant au point de vue des auditeurs allemands. Il commence par une allusion à Hermann Muthesius, qui s'est rendu à Londres « pour étudier la maison anglaise et l'éducation artistique anglaise et diffuser ses résultats en Allemagne¹³⁵ ». Pevsner explique que l'objectif de la fondation du *Deutscher Werkbund* était de « lancer une Renaissance de l'artisanat sur le modèle anglais¹³⁶ ». La rhétorique de la compétition employée dans le programme donne l'avantage tantôt à un pays, tantôt à l'autre. Conformément à la ligne théorique des *Pioneers*, c'est plutôt l'Allemagne qui l'emporte au début du xx^e siècle : « Ce fut le moment où l'Allemagne prit le pas sur l'Angleterre¹³⁷ ». Même à l'époque contemporaine, Pevsner semble accepter dans un premier temps le jugement traditionnel de l'infériorité de l'architecture anglaise : « L'Angleterre ne domine pas dans l'architecture, elle n'est pas non plus importante dans tous les domaines de l'architecture¹³⁸. »

Cette concession faite, c'est toutefois sur les domaines dans lesquels Pevsner considère que l'apport anglais est dominant qu'il recentre son intervention : dans la construction d'établissements scolaires et dans l'habitation en général, l'Angleterre « a connu plus de succès significatifs que l'Allemagne¹³⁹ ». Ce fait est méconnu selon lui parce que le point de vue allemand, et plus généralement, étranger, sur l'architecture anglaise est déformé par la couverture médiatique disproportionnée de grands projets (comme le chantier de Whitehall à Londres) qui restent très conventionnels mais qui ne sont pas représentatifs des courants contemporains de l'architecture vernaculaire, dont il présente des exemples pour faire contrepoids¹⁴⁰. Pevsner se pose en successeur de Muthesius et démontre le succès de la fusion des principes du jardin anglais avec la construction

135. Nikolaus Pevsner, « *New Trends in Architecture* », 9 mai 1957, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 340-343, ici p. 340.

136. *Ibid.*

137. *Ibid.*

138. *Ibid.*, p. 341.

139. *Ibid.*

140. Voir *ibid.*, p. 343.

d'un environnement de vie dans les villes et les banlieues résidentielles, intégration réussie des principes du pittoresque à la vision moderne : « L'Angleterre paraît supérieure aux autres pays, et il me semble que c'est la raison pour laquelle les meilleurs lotissements anglais sont supérieurs à ce qui se fait de mieux dans les autres pays, y compris la Suède¹⁴¹ ». Son propos est parcouru de la fierté qu'il ressent à faire découvrir la modernité anglaise et la conscience de l'importance de son activité de médiateur : « Cette combinaison de modernité dans le style et la forme de l'architecture et d'un sentiment de bien-être si atemporel me semble une exigence si pressante dans tous les pays que c'est avec une joie toute particulière que je fais visiter Roehampton aux visiteurs étrangers, même aux Américains et même aux Allemands¹⁴². »

Le titre du programme « *Personal Talk* » (« Entretien personnel », dans le *German Service*, en 1972) est trompeur au premier abord. Pevsner retrace en fait l'instauration des institutions de conservation du patrimoine architectural, dans une perspective comparative entre l'Angleterre et l'Allemagne. Toutefois, en parcourant les étapes de son rôle dans la campagne pour la préservation de l'architecture du XIX^e siècle, il construit en creux son autoportrait en défenseur du patrimoine :

Ici, j'ai pu suivre cette évolution année après année. J'ai moi-même donné pendant un semestre, vers 1930, un cours sur l'architecture du XIX^e siècle qui s'est heurté à une grande incompréhension, même de la part des professeurs les plus bienveillants. Ma conférence inaugurale à Cambridge en 1949 traitait d'un architecte né en 1820 et les étudiants pensaient que c'est une plaisanterie très drôle. Neuf ans plus tard, nous avons fondé la *Victorian Society*. Même à l'époque, en 1958-1959, les gens pensaient que [notre] groupe était formé d'individus qui s'intéressaient aux fleurs en cire sous des cloches de verre¹⁴³.

En Allemagne comme en Angleterre, Pevsner a été à contre-courant du goût de son époque, mais sa résilience a porté ses fruits, puisque le mouvement de préservation, qui inclut désormais le patrimoine victorien, est en plein essor : « Parmi les experts comme les profanes, ce sont les jeunes qui peuvent maintenant apprécier aisément le XIX^e aussi bien que le XVIII^e siècle. Le vieil homme que je suis en tire une grande motivation¹⁴⁴. » La conclusion

141. *Ibid.*, p. 342.

142. *Ibid.*, p. 344.

143. Nikolaus Pevsner, « *Personal Talk* », 13 juin 1972, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 515-518, ici p. 517.

144. Pevsner, « *Personal Talk* », 1972, op. cit., p. 517.

ouvre sur une synthèse idéale des qualités présentes en Angleterre et en Allemagne: « Les experts [en Amérique] nous envient notre législation [en Angleterre] et vous envient [en Allemagne] le calibre de votre activité de recherche. Si seulement ces deux aspects pouvaient être associés dans nos deux pays! Mais cela [semble] trop ambitieux pour le moment¹⁴⁵. »

Pevsner emploie la rhétorique de la synthèse, comme souvent dans ses travaux, et on peut faire une double lecture de son appel à une association entre l'Allemagne et la Grande-Bretagne: le premier niveau est celui de la collaboration internationale pour tirer parti de caractéristiques nationales propres, le pragmatisme britannique et l'érudition allemande, et faire avancer une cause qui devrait être commune, la protection du patrimoine artistique. On peut peut-être lire dans ce passage l'ambition personnelle ou du moins l'espoir d'avoir, au cours d'une carrière située au seuil de deux cultures, su allier l'esprit pratique à l'esprit de la recherche.

L'ARPEUTEUR DES ARTS ET DE L'ARCHITECTURE BRITANNIQUES

Pevsner sur les traces de Georg Dehio

Pour les historiens d'art et d'architecture de la génération de Pevsner, la lecture des guides publiés par l'historien Georg Dehio accompagnait comme un rituel chaque excursion et chaque visite de monument¹⁴⁶. Dehio¹⁴⁷ est né à Reval (Tallin, dans l'actuelle Estonie), un territoire balte appartenant à la Russie mais empreint de culture allemande. Dans cette culture de l'enclave, il prit d'autant plus profondément conscience de son appartenance à la *Bildung* et aux cercles intellectuels germanophones. L'affirmation de cet ancrage culturel passa par des études d'histoire, jusqu'à sa thèse à Göttingen en 1872, sur l'Allemagne médiévale¹⁴⁸. C'était une évidence pour Dehio, qui venait d'une ville hanséatique où le souvenir du Moyen Âge était omniprésent et « considérait comme son devoir de soutenir moralement ses compatriotes qui se sentaient exposés à une

145. Pevsner, « Personal Talk », 1972, *op. cit.*, p. 517.

146. Voir Markus Weis, « Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in: Volker Himmlein et Peter Betthausen (éd.), *Georg Dehio (1850-1932): 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2000, p. 49-102, ici p. 49.

147. Voir Gabit Dolf-Bonekämper, « Georg Dehio », in: Espagne/Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, *op. cit.*, p. 53-60.

148. Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, *op. cit.*, p. 43.

pression russe croissante, en étudiant leurs origines et leur passé et en le leur racontant¹⁴⁹ ». Il reçut son habilitation à Munich en 1877 et commença alors à s'intéresser à l'histoire de l'art national.

Dans *Geschichte der deutschen Kunst* (« Histoire de l'art allemand »), Dehio reconnaît l'existence, au cœur de la production artistique de la nation, d'influences internationales. Chez Dürer par exemple, il constate les interactions, dans la personnalité de l'artiste, entre un pôle allemand et un pôle universel : « Dürer était (justement parce qu'il était allemand) une nature complexe. Et il l'était d'autant plus du fait d'une position sociale qui faisait se rencontrer dans son esprit les opinions de deux époques et de deux peuples¹⁵⁰ ». Ce point de vue sur l'artiste peut s'appliquer à l'historien d'art lui-même. Pinder rend hommage à cet aspect duel de l'historiographie de Dehio dans un discours prononcé en 1920 :

C'est un Balte qui nous a tant donné, un Balte passionné et conscient de ses origines, ce qui voulait toujours dire un Allemand passionné et conscient de ses origines. [...] Nous rendons hommage à l'historien qu'il est, en le considérant historiquement. Il est l'absolu contraire du type du travailleur intellectuel déraciné, sans tribu, sans peuple, sans histoire, qu'une partie de nos contemporains voit comme un idéal¹⁵¹.

Tout en explorant et en faisant connaître l'art national, Dehio s'enracine dans la culture allemande, et la série de guides dont il est l'instigateur est un moteur de cet enracinement, au même titre que le seront les *Buildings of England* créés par Pevsner pour les éditions Penguin.

En 1899, alors qu'il est professeur à l'université de Strasbourg, Dehio se voit confier par la commission des monuments historiques (*Kommission für Denkmalpflege*) récemment fondée la tâche d'écrire un répertoire architectural allemand¹⁵². Il souhaite œuvrer pour que « la protection des monuments ne soit pas entendue seulement comme un projet de l'État, mais aussi comme un projet social (un projet pour l'ensemble de la population¹⁵³) », dont le *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* qu'il propose de publier serait le vecteur. Il évoque cette ambition en 1901 :

149. *Ibid.*

150. Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst: Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des alten Reichs, Renaissance und Barock*, Berlin, de Gruyter, 1926, p. 68.

151. Wilhelm Pinder, « Georg Dehio zu seinem siebzigsten Geburtstag », in : *Id., Gesammelte Aufsätze*, op. cit., p. 50-59, ici p. 50.

152. Voir Weis, « Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in : Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., ici p. 52.

153. Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, op. cit., p. 247.

Le principal objectif du manuel est de donner les moyens de s'informer rapidement sur quelque monument que ce soit [...]. Le manuel ne s'adresse pas seulement aux spécialistes, on doit plutôt essayer d'encourager le cercle plus vaste des personnes instruites et de promouvoir parmi eux la découverte des monuments du pays natal¹⁵⁴.

Wölfflin écrit en 1913 que la contribution de Dehio à la diffusion de l'histoire de l'art et de l'architecture au sein de la culture allemande, hors des seuls cercles universitaires, fut essentielle, et le qualifie de « Cicéron allemand¹⁵⁵ ».

Deux prototypes de guides architecturaux

En 1945, Pevsner suggère à Lane une série de guides d'architecture par comté dont le premier volume, consacré à la Cornouailles, paraît en 1951. L'intention pédagogique des *Buildings of England* est similaire à celle du manuel de Dehio, mais l'ambition de Pevsner était « de dépasser Dehio sur deux plans: la longueur et l'autopsie¹⁵⁶ ». Par exemple, le *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* repose sur une équipe: Dehio est responsable des entrées les plus importantes (trois cents sur les 100 000 monuments sélectionnés¹⁵⁷) et pour la collecte des sources, les visites et la rédaction, il s'entoure de collaborateurs réguliers comme Cornelius Gurlitt (1850-1938), Oscar Döring (1844-1917), Rudolf Kautzsch, Friedrich Schneider (1836-1907), Paul Jonas Meier (1857-1946) ou Richard Haupt (1846-1940)¹⁵⁸. En revanche, même si les recherches préliminaires sont effectuées par des assistants (des historiennes réfugiées, pour les premiers volumes, puis des étudiants¹⁵⁹), Pevsner estime qu'il doit avoir vu et visité systématiquement tous les bâtiments dont il sera ensuite question. Il suit ce principe et rédige chaque livre seul jusqu'au volume sur le comté de Surrey de 1962, co-écrit avec Ian Nairn (1930-1983)¹⁶⁰.

154. Cité dans Weis, « Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in: Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. 56-57.

155. Cité dans Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, op. cit., p. 262.

156. Pevsner, « Foreword », op. cit., p. xi.

157. Voir Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, op. cit., p. 260.

158. Voir Weis, « Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in: Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. 64.

159. Voir Rosemary Hill, « Positively Spaced Out », *London Review of Book*, vol. 23, n° 17, septembre 2001, p. 30-31.

160. Nikolaus Pevsner et Ian Nairn, *The Buildings of England: Surrey*, Harmondsworth, Penguin, 1962.

Les guides de Dehio adoptent une division topographique simple : trois volumes, portant respectivement sur l'ouest, le nord et le sud de l'Allemagne, sont programmés en 1900. L'année suivante, la liste est modifiée et les attributions des volumes deviennent plus fines, même si elles restent délimitées selon les points cardinaux. Tout en facilitant la répartition pragmatique des sources, le but de Dehio est de « représenter de grands ensembles cohérents de géographie de l'art¹⁶¹ », placée « au-dessus de la géographie "politique"¹⁶² ». Dans la continuité de l'unification nationale de 1871, le *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* accompagne la patrimonialisation de l'art allemand et son entrée dans la conscience collective, tout en créant une géographie culturelle nationale¹⁶³. La série anglaise répond à une autre logique : la structure des *Buildings of England* part de la division administrative et cherche à dégager les spécificités architecturales, culturelles ou encore géologiques de chaque comté dans un chapitre introductif de synthèse :

[Les] livres [de Pevsner] sont peut-être le dernier mémorial des comtés, non seulement comme entités politiques mais surtout comme régions aux identités distinctes. Ces identités n'avaient rien d'artificiel. Les comtés d'Angleterre devinrent ce qu'ils étaient par la vertu de la géographie physique et sociale. Cette géographie se reflétait dans leur architecture et dans la structure de leur gouvernement. Dans ses introductions, Pevsner se plaisait à établir des distinctions entre comtés et entre divisions, [...] assemblant la culture d'une nation à partir du matériau brut de son architecture¹⁶⁴.

La tâche de compilation est d'autant plus difficile pour Pevsner qu'il n'existe pas dans l'immédiat après-guerre de liste exhaustive des édifices qui pourraient présenter un intérêt. Des inventaires ont été lancés vers 1900, par exemple celui de la Commission royale des monuments historiques, mais le travail est loin d'être abouti au moment de la préparation des premiers volumes des *Buildings of England* (il a ainsi fallu quarante-cinq ans pour couvrir six comtés et les villes de Londres et d'Oxford¹⁶⁵).

161. Weis, « Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in : Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. 74.

162. *Ibid.*

163. Voir Helmut Börsch-Supan, « Georg Dehios Geschichte der deutschen Kunst als Dokument deutscher Geschichte », in : Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. 35-48.

164. Simon Jenkins, « Si monumentum Pevsnerianum », in : Simon Bradley et Bridget Cherry, *The Buildings of England: A Celebration*, Bectles, The Penguin Collectors' Society for the Buildings Books Trust, 2000, p. 54-58, ici p. 57.

165. Voir Marcus Whiffen, *Art Journal*, vol. 15, n° 1, 1955, p. 72-74, ici p. 73.

Dehio a lui aussi a été confronté à ce problème pendant l'écriture de ses guides : « La science en aura-t-elle jamais fini ? Et les inventaires seront-ils jamais terminés, s'ils doivent être réalisés selon un modèle scientifique satisfaisant ? [...] Ils n'arriveront jamais à une conclusion définitive. Le progrès de la science crée sans cesse de nouveaux besoins¹⁶⁶. » L'inventaire et le manuel suivent d'après lui des principes différents :

Le manuel en préparation, au lieu de partir des besoins et des intérêts locaux comme c'est la tâche des inventaires, doit considérer l'aire artistique allemande comme un tout, soumettre dans cette perspective le matériel rassemblé dans les inventaires à une observation minutieuse, choisir ce qui est le plus important et le décrire avec concision. [...] Le manuel se veut un complément nécessaire au travail d'inventaire allemand dans son ensemble ; grâce à lui, les résultats de cette vaste entreprise seront rendus plus facilement accessibles à chaque territoire et mis en circulation à des fins théoriques et pratiques¹⁶⁷.

Dans le processus de sélection, Dehio définit les monuments comme les œuvres d'art et d'architecture qui se trouvent à l'endroit où elles ont été originellement produites¹⁶⁸. Pevsner adhère à ce principe d'étude *in situ* et entame dans les *Buildings of England* une double mission de collecte d'informations et de mise à disposition du public, à travers ces volumes en format de poche, d'un premier recensement du patrimoine architectural.

L'œuvre d'une carrière

Pour beaucoup de commentateurs, une telle recension est un exploit, comme le montre ce compte rendu de l'un des deux volumes sur Londres :

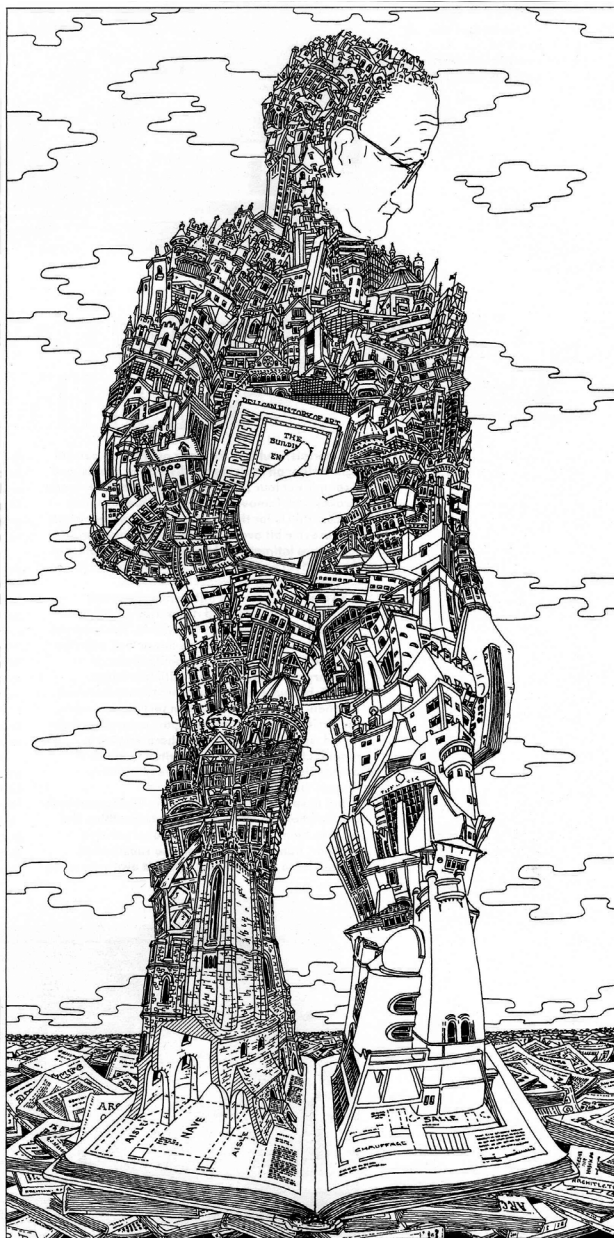
La masse d'informations, de la Londres romaine aux édifices actuellement en construction, est formidable, et c'est la personnalité énergique de l'auteur seule qui les assemble en une image cohérente. Le livre est une performance remarquable. [...] La fusion de l'ensemble, la visite de tant de rues et d'édifices et surtout, tous les commentaires stimulants qui en sont faits... Il a tout accompli seul [...], une entreprise presque incroyable¹⁶⁹.

166. Cité dans Weis, « Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », *op. cit.* p. 71.

167. *Ibid.*, p. 55-56.

168. Voir *ibid.*, p. 76.

169. Margaret Whinney, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 99, n° 656, novembre 1957, p. 390.



With Pevsner in England, Gerald Nason, 1985 (avec la permission de l'auteur).

Le critique de l'*Observer* conclut en disant que Pevsner possède « ce génie teutonique inestimable du catalogue et de la compilation à échelle gargantuesque¹⁷⁰ ».

En 1974, année où Pevsner complète le dernier volume, plusieurs journaux comparent les *Buildings of England* au grand inventaire de l'Angleterre mené sur ordre de Guillaume le Conquérant en 1086, le *Domesday Book* (*Livre du Jugement Dernier*): « Cet inventaire exhaustif de monuments est, dans son concept, un *Domesday* moderne, avec ses 20 000 pages et ses 8,5 millions de mots¹⁷¹. » Le gigantesque recensement du patrimoine (dans le sens des biens matériels) fait au XI^e siècle, portrait collectif en filigrane d'une communauté à un instant donné, est rapproché de l'inventaire du patrimoine architectural digne de figurer dans un portrait de la nation britannique au milieu du XX^e siècle. Le *Domesday* est ainsi un marqueur culturel qui ancre le projet des *Buildings of England* dans l'imaginaire national.

Paradoxalement, les journaux insistent en même temps sur l'idée que seul un *outsider* aurait pu accomplir un tel exploit et renvoient à la faculté d'objectivité de l'étranger et aux caractéristiques nationales de l'Allemand minutieux. Toutefois, le *Domesday* était aussi le projet d'un « étranger », Guillaume de Normandie. La métaphore rappelle finalement l'existence de courants transnationaux dans la formation du patrimoine national. Pour le *Times*, c'est un *Domesday* « personnel » que vient de finir Pevsner¹⁷², alors que le *Birmingham Post* évoque en titre « le livre du Jugement Dernier d'une Angleterre en voie de disparition¹⁷³ ».

Pevsner met vingt ans à compléter la série. Quand il évoque les *Buildings of England* en 1968, son récit de la genèse du projet laisse une impression ambiguë. D'un côté, cela aurait dû être le chef-d'œuvre qui lui assurerait une place respectable dans le monde universitaire britannique: « J'ai toujours pensé qu'une telle entreprise était nécessaire, celle de fournir à l'Angleterre ce que Dehio a fait entre 1905 et 1912 pour l'Allemagne, mais de le faire de manière bien plus détaillée¹⁷⁴. » Il adopte la même posture sacrificielle que son prédécesseur, qui écrivait dans la préface du premier volume du *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*: « [Je dus] entreprendre moi-même le travail, sachant

170. *The Observer*, 16 octobre 1955.

171. « Latterday "Domesday" », *Worcester Evening News*, 1974.

172. « Sir Pevsner completes his Edifice of Words », *The Times*, 29 juin 1947.

173. Keith Brace, « Domesday Book for vanishing England », *The Birmingham Post*, 27 juin 1974.

174. Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, op. cit., p. 8.

pertinemment que je serais complètement accaparé pendant un grand nombre d'années¹⁷⁵. »

Pevsner pense que le projet a pris le temps qu'il aurait préféré consacrer à ses recherches, et que ses écrits ont perdu en pertinence et en rigueur ce qu'ils ont peut-être gagné en accessibilité :

On pourrait discuter pour décider si j'ai eu raison ou non de m'engager dans les *Buildings of England* au détriment de tout le reste. Il y a du pour et du contre. Pour : le profane et l'expert ont besoin d'une compilation exhaustive, contre : en l'absence de recherche de première main et sous la pression du temps, cette compilation est pleine d'erreurs¹⁷⁶.

Son opinion *a posteriori* met en avant les aspects négatifs. Pourtant, dans le projet en lui-même, l'historien d'art admettait et prévoyait une marge d'erreur incontournable, comme l'a d'ailleurs fait Dehio avant lui. Ce dernier écrit dans la préface de la seconde édition du *Handbuch* qu'il souhaite voir instaurer l'habitude de mettre en commun les découvertes (et les vérifications) locales par les professionnels, mais aussi par les lecteurs : « Il est constamment nécessaire de se demander quels objets inclure, quels objets laisser de côté, et je vous invite aussi dans cette perspective à me venir en aide par vos conseils¹⁷⁷. » De même, chaque volume des *Buildings of England* contient la mention suivante : « L'auteur et l'éditeur seraient reconnaissants à tout utilisateur de ce livre qui leur indiquerait d'éventuelles erreurs et omissions de la façon la plus détaillée possible¹⁷⁸. » Dans la préface du dernier volume, *Staffordshire*, Pevsner rappelle que son travail n'était qu'une humble contribution à un projet commun qui le dépasse :

La série n'est pas complète. C'est seulement la première manche qui vient de se terminer. [...] La prochaine manche sera faite de secondes éditions révisées. [...] Plus je verrai paraître de volumes améliorés, plus je serai heureux. Ne vous y trompez pas, cher lecteur, ces premières éditions ne sont que des *ballons d'essai**, les secondes éditions seront celles qui comptent¹⁷⁹.

175. Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Berlin, Wasmuth, 1905, p. III.

176. Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, *op. cit.*, p. 8.

177. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, *op. cit.*, p. IV.

178. Nikolaus Pevsner, *The Buildings of England: Cornwall*, Harmondsworth, Penguin, 1951, p. 6.

179. *Id.*, *The Buildings of England: Staffordshire*, Harmondsworth, Penguin, 1974, p. 17-18.

Le défenseur du patrimoine

« Non pas un sermon sur la préservation culturelle, mais une pratique¹⁸⁰ », les *Buildings of England* forment un apport majeur à la topographie de l'art. Un édifice figurant dans l'un des guides reçoit un gage de qualité historique ou esthétique. Ce gage devient officiel vers 1967, lorsque Pevsner constitue, à la demande d'un comité gouvernemental dédié aux monuments historiques, une liste de bâtiments dignes d'être préservés (appelée, de manière informelle « les 50 de Pevsner¹⁸¹ »). C'est le premier groupe de bâtiments datant de l'entre-deux-guerres placés sur la liste des monuments classés (*Statutory List*). Il recommande notamment l'immeuble Isokon à Londres, construit par l'architecte Wells Coates (1895-1958) en 1933-1934 et qualifié, dans les *Buildings of England*, d'« événement-clé dans l'introduction du style moderne¹⁸² ».

Pevsner a donc un pouvoir d'action sur l'inclusion du Mouvement moderne dans le patrimoine britannique, mais son opinion en faveur de l'architecture de la fin du XIX^e siècle a aussi une influence indéniable sur la réhabilitation de cette période souvent peu explorée. Un critique du *Burlington Magazine* écrit : « [Les] commentaires [de Pevsner] sur la Londres victorienne seront d'une valeur inestimable pour ceux qui étudient le XIX^e siècle, puisqu'il n'existe à l'heure actuelle aucun livre exhaustif sur le sujet¹⁸³. » Sont notamment mises en lumière les qualités esthétiques des édifices qui symbolisent la nouvelle ère de l'industrie et des transports, comme la gare de Saint-Pancras par George Gilbert Scott (1811-1878) : « Son hangar des trains, avec sa voûte pointue en verre et en fer [...] est l'un des exemples les plus extraordinaires qui survivent aujourd'hui du fonctionnalisme et de l'audace de l'époque victorienne¹⁸⁴ ».

D'autres entrées des *Buildings of England* sont moins enthousiastes. Pevsner ne cache pas le fait que la période ne correspond pas à son goût personnel, mais s'efforce de pointer le mérite des édifices qu'il décrit. L'église Saint-Martin, par Edward Buckton Lamb (1806-1869) est « la plus folle des églises victorienne de Londres », et apporte la preuve que l'architecture religieuse victorienne n'était pas que de la simple imitation : « Ici en effet,

180. Alan Gowans, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 15, n° 2, 1956, p. 29.

181. Voir Bridget Cherry, « "Pevsner's Fifty": Nikolaus Pevsner and the Listing of Modern Buildings », *Transactions of the Ancient Monuments Society*, vol. 46, 2002, p. 97-110.

182. Nikolaus Pevsner, *The Buildings of England: London Except the Cities of London and Westminster*, Harmondsworth, Penguin, 1952, p. 200.

183. Whinney, *Burlington Magazine*, op. cit., p. 390.

184. Pevsner, *London Except*, op. cit., p. 368.

bien qu'on puisse facilement relier des éléments individuels à une période historique, le fait qu'ils soient mêlés à des éléments complètement originaux donne un résultat sans précédent, qui est à la fois frappant et atroce¹⁸⁵ ».

Pevsner doit lutter contre un préjugé nourri par ses propres écrits sur le Mouvement moderne, qui fait de l'ère victorienne une culture sans âme propre, favorable aux emprunts historiques irréfléchis et à la surenchère. Sa conférence inaugurale à la chaire Slade à Cambridge en 1949 porte sur un architecte et théoricien tombé dans l'oubli, Matthew Digby Wyatt, qui fut lui-même le premier professeur de la chaire Slade et connu en son temps la célébrité d'un John Ruskin ou d'un William Morris¹⁸⁶. Toutefois, quand Pevsner veut rendre hommage à son prédécesseur, son auditoire croit à une plaisanterie, tant les Victoriens sont tombés en disgrâce. Devant l'hilarité dans la salle, il doit même s'interrompre et expliquer en aparté qu'il est tout à fait sérieux¹⁸⁷.

Au début des années 1950, il n'est pas le seul à s'interroger sur la validité de la destruction massive opérée dans les grands chantiers urbains sur les bâtiments témoignant d'un passé récent. Une poignée de philanthropes, menée par Anne Parsons, décide de fonder la *Victorian Society*, dont Pevsner est l'un des premiers membres. Dans une lettre, il propose de créer, en plus des critères de préservation traditionnels tels que la valeur architecturale et historique, une catégorie de monuments « d'une importance spéciale et exceptionnelle dans l'histoire de l'architecture occidentale » :

La Grande-Bretagne de l'ère victorienne eut une place prépondérante dans l'architecture occidentale. Des phénomènes caractéristiques ont eu lieu très tôt ici. Les édifices caractéristiques ne sont pas toujours particulièrement beaux, pourtant je pense qu'ils devraient être inclus dans la liste¹⁸⁸.

Malgré des échecs cuisants, comme la destruction en 1961 de l'arche qui marquait l'entrée de la gare londonienne d'Euston, la *Victorian Society* devient un interlocuteur privilégié dans les projets gouvernementaux qui concernent des bâtiments de la fin du XIX^e siècle.

Pevsner en devient le directeur en 1963. Son nom est de plus en plus souvent associé à des campagnes de sauvegarde de bâtiments menacés.

185. *Ibid.*, p. 360.

186. *Id.*, « Matthew Digby Wyatt », in : *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 2, *op. cit.*, p. 96-107.

187. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 448-449.

188. Lettre de Nikolaus Pevsner à Anne Parsons, 30 octobre 1957, Archives de la *Victorian Society*.

Quand on lui demande par exemple d'intervenir pour préserver le presbytère d'Iffley à Oxford, dont les plans datent du XIII^e siècle, sur la base de l'entrée qui lui est consacrée dans le volume des *Buildings of England*, il accepte tout en admettant une certaine hésitation : « On me demande si souvent d'accoler mon nom à de telles causes que vous allez peut-être vous apercevoir qu'un nom qui apparaît si fréquemment perd de sa valeur¹⁸⁹. » Une caution scientifique ne fait pas tout dans la tentative de changer les mentalités, en particulier dans un pays réputé pour sa réticence à l'encontre de la théorie. Le travail rigoureux de Pevsner doit être complété par l'activité d'un autre membre, le poète et essayiste John Betjeman (1906-1984) : « Champion affectueux de l'architecture victorienne, sa poésie et sa prose, et, par-dessus tout, toutes ses émissions télévisées, ont rallié le public à la mode victorienne plus efficacement qu'une centaine d'essais bien documentés de Pevsner n'auraient pu le faire¹⁹⁰. »

Pevsner et John Betjeman, le pédant et le poète

Dans le paysage culturel britannique des années 1950, Pevsner, l'universitaire, est souvent mis en regard de l'amateur éclairé, incarné par Betjeman. Leur rivalité symbolique a été thématisée par Betjeman lui-même, pour qui Pevsner est un archétype qu'il fustige dans sa correspondance privée : « Je voyage en troisième classe, je suis ignoré par les gens qui comptent, et ces nouveaux "universitaires" (à commencer par Nikolaus Pevsner, cet ennuyeux pédant de Prusse) me regardent de haut, ceux qui, avec leur "recherche", ont tué tout ce que nous aimions¹⁹¹ », comme dans son livre *First and last Loves* (« Premières et dernières amours ») :

Les *Herr-Professor-Doktors* écrivent tout pour nous, incluant aussi ça et là un petit sermon, de sorte que nous n'avons plus jamais besoin de ressentir, de penser ou de voir. On peut manger nos Weetabix, attraper le train de 8:48, lire la page des sports et mourir ; car l'amour est mort¹⁹².

Betjeman décrit là une véritable usurpation culturelle : en la personne de Pevsner qu'il considère comme son rival direct, il condamne l'intrusion dans la culture nationale d'une pensée étrangère nocive.

189. Nikolaus Pevsner, lettre, 14 mai 1975, PP.

190. Bevis Hillier, *Betjeman: The Bonus of Laughter*, Londres, Murray, 2004, p. 51.

191. Lettre de John Betjeman à James Lees-Milne, 26 mars 1952, in : *John Betjeman Letters*, vol. 2, 1951-1984, éd. par Candida Lycett Green, Londres, Methuen, 2006, p. 23.

192. *Id.*, *First and last Loves*, Londres, Murray, 1952, p. 5.

L'opposition de polarité entre les mentalités britannique et allemande est traitée dans la presse sur le mode de la caricature. Dans un poème de 1955, paru dans le journal satirique *Punch*, un « poète/mi Victorien/ mi Topographe » et un « pédant/rusé historien de l'art/de réputation continentale¹⁹³ » (dans lesquels le lecteur contemporain aura reconnu Betjeman et Pevsner), s'affrontent dans une joute verbale. Un autre texte (inédit) circule à la même époque parmi les membres de la Société victorienne, et on pense alors que Betjeman en est l'auteur. On y trouve le même discours sur la supériorité allemande, déclamé du point de vue de « Pevsner » :

Du cœur de la *Mittel-Europ*
Je fais *der* petit voyage
Pour montrer à ces *Dummkops* anglais
de l'érudition *echt-Deutsch*.
Viele Sehenswürdigkeiten
Ont été omises par d'autres,
mais maintenant, il apporte ses lumières
*Der grand Categorist*¹⁹⁴.

Le « catégoriste » arrogant est porteur d'un esprit des Lumières caricatural, dépourvu de toute dimension universaliste.

Il y a une différence fondamentale entre la très réelle différence des approches de l'histoire de l'art par Pevsner et par Betjeman, d'un côté et, de l'autre, l'idée qu'un antagonisme les aurait violemment opposés tout au long de leur carrière respective. Cette image polarisée a été ravivée momentanément par le livre de Timothy Mowl sorti en 2000, mais la tendance contemporaine semble plutôt interpréter les postures intellectuelles incarnées par les deux hommes dans le sens d'une complémentarité et non plus d'une contradiction, comme en témoigne ce compte rendu du livre *The Building of England* (2013)¹⁹⁵ qui salue chez l'auteur, l'historien Simon Thurley, « le flair de Betjeman et l'érudition de Pevsner¹⁹⁶ ».

193. Peter Clark [P.E.C.], « A period piece », *Punch*, 2 novembre 1955, vol. 229, p. 525.

194. « Fröhliches Weihnachten von der Pevsnerreise » [inédit]. Le poème est reproduit dans Hillier, *The Bonus of Laughter*, op. cit., p. 45.

195. Simon Thurley, *The Building of England: How the History of England has shaped our Buildings*, Londres, Collins, 2013.

196. A. N. Wilson, « The Flair of Betjeman meets the Learning of Pevsner », *The Evening Standard*, 2 janvier 2014.

À partir de la fin des années 1970, Pevsner fait son entrée dans l'univers de la fiction¹⁹⁷. Dans le roman de Penelope Lively, *The Road to Lichfield* (1977), l'héroïne visite la ville de Gloucester avec un volume des *Buildings of England*: « Je pensais que nous pourrions faire une exploration en bonne et due forme de ses joyaux architecturaux, armés de Pevsner¹⁹⁸. » Dans d'autres textes, l'historien lui-même apparaît. Angus Wilson fait dire à un personnage de *Setting the World on Fire* (1980): « Elle n'avait pas su être d'une très grande utilité quand Pevsner était venu voir l'architecture de la maison pour son volume sur Londres¹⁹⁹. » Enfin, dans *The Spell* (1998), Alan Hollinghurst raconte une rencontre entre l'historien et son personnage et invente une entrée des *Buildings of England*:

Il avait appris sa leçon avec Sir Nikolaus Pevsner, qu'il avait invité à dîner et à visiter ses archives, et qui l'avait payé en retour, dans son volume des *Buildings of England* sur le Dorset, d'une sentence impitoyable sur sa maison: « Exemple extrême d'un genre qu'on a eu raison de négliger²⁰⁰ ».

Le Pevsner de cet extrait est la figure mythique de l'érudit inflexible et insensible aux charmes esthétiques anglais, mais dont l'opinion vaut sanction. Bien que le trait soit forcé, on a là confirmation que l'historien d'art est devenu une institution. Dans le livre de Lively, l'expression « armés de Pevsner » traduit dans la fiction un phénomène de métonymie courant dans la *lingua* des utilisateurs des *Buildings of England*: « La question “est-ce que c'est dans le Pevsner?” reste un indicateur de la valeur esthétique d'une église, d'une maison de maître, d'un hôtel de ville, d'une école ou d'une usine²⁰¹. » La série, actuellement remise à jour et publiée aux presses universitaires de Yale, s'appelle d'ailleurs désormais *Pevsner Architectural Guides*, ce qui marque l'aboutissement du parcours de l'historien d'art comme pionnier de la topographie de l'architecture et arpenteur du patrimoine jusqu'à la place symbolique de référent culturel.

197. Voir Simon Bradley, « Pevsner in Fiction, Theatre and Cinema », in: Bradley/Cherry, *A Celebration*, op. cit., p. 71-75.

198. Penelope Lively, *The Road to Lichfield*, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 140.

199. Angus Wilson, *Setting the World on Fire*, Londres, Secker & Warburg, 1980, p. 78.

200. Alan Hollinghurst, *The Spell*, Londres, Chatto & Windus, 1998, p. 56.

201. « Nikolaus Pevsner: Set in Stone », *The Economist*, 5 novembre 2011.